NANCY 2 UNIVERSITE

INSTITUT EUROPEEN DE CINEMA ET D'AUDIOVISUEL

Audrey OEILLET

Desperate Housewives, La représentation de la femme au foyer américaine et sa réception par le public francophone

Mémoire de Master 1 Audiovisuel
présenté sous la direction de M. Thierry BAUBIAS

Soutenu en Juin 2007



Illustration de Chloé Maës

Remerciements

En préambule à ce mémoire, je tiens à remercier les personnes qui m'ont aidé ou soutenu durant la réalisation de mon travail de recherche.

Tout d'abord, mon directeur de mémoire Thierry Baubias, qui aura été un support indispensable tout au long de cette année, et dont les conseils m'ont permis d'avancer efficacement.

Je remercie également Nicolas Cougoulic de m'avoir autorisé à mener mon enquête au sein de la communauté *Séries Sub*, et sans qui la troisième partie de ce mémoire n'aurait pas été ce qu'elle est ; à ce titre, je ne remercierais également jamais assez tous les membres de la communauté s'étant prêtés au « jeu » des sondages.

Enfin, j'exprime toute ma gratitude à mes parents et mon frère, dont le soutien perpétuel m'a grandement encouragé, mon ami Alexis Sannier pour ses conseils avisés en matière de traduction et de relecture, ainsi que Chloé Maës pour l'illustration originale de page de garde.

Sommaire

Introduction

Ces ménagères qui fascinent

La vie des femmes au foyer américaines est loin d'être rose. Tel est le postulat de *Desperate Housewives*, série d'outre-atlantique diffusée depuis octobre 2004 sur la chaîne ABC, et qui bat quotidiennement les records d'audience du dimanche soir, tous *networks* confondus. En l'espace de trois saisons, cette série, qui met en scène un quatuor de ménagères face à leur quotidien aussi éprouvant que déroutant, est devenu un véritable phénomène de société dépassant rapidement les frontières états-uniennes pour gagner le vieux continent. Un succès fulgurant qui en a étonné plus d'un, à commencer par Mark Cherry, scénariste et producteur gay évincé des chaînes de télévision suite à l'arrêt de sa précédente série. Contraint de retourner vivre chez sa mère faute de revenus, Cherry trouvera en cette dernière l'inspiration nécessaire pour mettre sur les rails son nouveau projet à la thématique simple mais jusque-là inexploitée sur le petit écran : Que se passe-t-il chez nos voisins, une fois la porte fermée ?

Eloquente question que celle sous-entendue dès le démarrage du pilote de la série, où Mary Alice Young, une mère au foyer visiblement sans histoire, achève sa journée de tâches ménagères quotidiennes en se suicidant avec un revolver. Si, par cet acte, l'intrigue principale qui rythmera la saison est lancée, les prémices d'une visite de l'intimité, jusqu'ici inexplorée, des femmes au foyer, est lancée.

Desperate Housewives fascine, c'est un fait : on ne compte plus, à ce jour, les articles, les parodies, les livres édités reprenant, sérieusement où non, l'image de la ménagère revisitée par la télévision américaine, qui s'y était déjà penché il y a fort longtemps avec, rappelons-nous, une sitcom prénommée *Ma Sorcière bien-aimée*. Du haut de ses 43 ans, cette sitcom a longtemps été le symbole télévisuel d'une famille modèle, unie, travailleuse, et toujours furieusement optimiste. Cette symbolique tenait surtout grâce à son héroïne, Samantha Stevens, femme au foyer exemplaire – et accessoirement, sorcière – dévouée corps et âme à son mari Jean-Pierre, quant à lui archétype de l'époux motivé à subvenir aux besoins de sa famille. Véritable guide du mariage heureux tel qu'il devait être dans les années 60, *Ma Sorcière bien-aimée* brasse, tout au long de ses huit saisons, la totalité des comportements et situations rencontrés par

la femme au foyer de l'après-guerre aux Etats-Unis, la sorcellerie étant en sus. Mais aujourd'hui, cette représentation parait bien lointaine, même si *Desperate Housewives* apparaît néanmoins comme un parfait écho de cette image, l'optimisme, la magie et le premier degré en moins.

Une série multigenres

Car la force première de *Desperate* apparaît dès le début du pilote, lorsque l'intrigue démarre, de façon violente, sur la mort du premier personnage rencontré… Et où ce personnage, décédé, continue à nous parler à nous, téléspectateurs, en nous présentant l'intimité des personnages qui se rendent à son enterrement, et qui s'avèrent être les quatre fameuses héroïnes de la série, déterminées à découvrir pourquoi leur amie s'est suicidée. La prise de recul du spectateur est donc, ici, immédiate, puisque le personnage qui servira de médiateur/narrateur s'avère tout simplement décédé. Un point de vue original et déterminant qui intervient, donc, dès le début du pilote.

D'une façon générale, le pilote s'avère être un rouage capital dans le lancement d'une série télévisée. Son statut est unique, car il sert d'amorce à la totalité de la série, et à une importante valeur commerciale puisqu'il a pour mission de promouvoir la série à l'étranger, en vue de la vendre à des télévisions d'autres pays. Dès lors, le pilote se doit de situer rapidement et clairement le contexte et les personnages de l'histoire, et d'exposer de façon attractive le fil conducteur et les intrigues secondaires qui rythmeront la saison. La totalité des enjeux de l'histoire, ainsi que les règles de narration qui seront appliquées par la suite doivent être déterminés dès cet épisode stratégique.

Dès lors, on constate que ce premier épisode place toutes les fondations sur lesquelles sera bâtie la totalité de la saison : une intrigue principale qui réunira les principaux personnages, qui eux-mêmes vivront leur lot de péripéties individuelles, le tout commenté par une voix-off hors norme, car appartenant au personnage défunt, a fortiori le personnage au cœur des interrogations de l'intrigue principale. Le téléspectateur a ainsi toutes les clés en main puisqu'il a le concept, les enjeux de l'histoire, les personnages principaux dont le profil permet déjà un début d'identification, ainsi que les codes narratologiques mis en place. Une structure efficace certes, mais qui ne diffère pas de façon significative des autres organisations de séries du même format. En somme, s'il est

intéressant de considérer cette structure, son originalité s'avère insuffisante pour justifier par elle-même le succès de la série auprès d'un public si vaste, et si international.
Avant de s'enfoncer un peu plus dans les méandres de la vie des femmes au foyer américaines telle qu'elle est dépeinte dans cette série, il apparaît comme nécessaire d'en saisir tous les axes de lecture, pour en comprendre le succès. Pour cela, une approche approfondie des genres avec lesquels elle flirte s'avère profitable.

Les genres utilisés pour considérer les séries sont, même si ça n'a pas toujours été le cas, aujourd'hui sensiblement similaires à ceux utilisés pour classifier les films. Une évolution qui tient principalement au fait que la réalisation de séries du type de *Desperate Housewives*, qui se fait via des plateaux et des décors aussi complexes que ceux utilisés pour les productions cinématographiques (on mettra en opposition les séries de type sitcom, encore souvent tournées sur un plateau totalement artificiel et avec un public), use des mêmes procédés techniques que les longs métrages. Cet état de fait nous permet donc de nous appuyer sur le livre de Raphaëlle Moine, intitulé *Les genres du cinéma*[1], pour nous interroger sur la série qui nous intéresse.

Dans son ouvrage, Moine s'appuie particulièrement sur le travail de Rick Altman, et de sa définition sémantico-syntaxique du genre, pour déterminer les enjeux du genre et la façon dont le public classe une œuvre dans un genre spécifique : « Le genre possède des traits sémantiques et des traits syntaxiques qui organisent de façon spécifique les relations entre ces traits sémantiques […]. En bref, les données sémantiques sont le contenu du film et de la situation syntaxique de la structure narrative dans laquelle il s'insère. »[2]. Ainsi, un genre se définit, selon cette théorie, à la fois par des personnages, des lieux, des façons spécifiques de filmer, mais aussi par l'agencement particulier de ces éléments dans la diégèse. Moine apporte néanmoins une nuance qui, dans notre cas, est essentielle : « Les films ne se rattachent pas tous à un genre de la même façon, certains participent activement à l'élaboration de la syntaxe du genre, d'autres reprennent d'une manière moins systématique les éléments traditionnellement associés au genre. »[3]. Pour ce qui est de *Desperate Housewives*, c'est cette dernière catégorie qui est mise en avant.

Desperate Housewives est une série qui soulève certains problèmes au niveau même de sa classification, problèmes posés par l'évidence d'axes de lectures multiples, la série

---

[1] R. MOINE, *Les genres du cinéma*, Armand Colin Cinéma, Paris,
[2] Ibid., p.54
[3] Ibid., p.55

pouvant être considérée selon au moins trois axes par le spectateur, et a fortiori, elle peut être classée dans trois genres différents : en premier lieu, l'axe comique : de nombreuses situations prêtent en effet à sourire, voire même très souvent à rire. Cette facette de la série la fait ouvertement pencher en faveur de la Comédie, ou plutôt de la *Comedy* : car si le premier terme possède une connotation résolument francophone, le second renvoie, quant à lui, à une dénomination américaine et donc bien différente. Raphaëlle Moine soulève d'ailleurs un point important à ce sujet dans son ouvrage : «Le statut hiérarchique des genres cinématographiques renvoie ainsi à des légitimités ou des illégitimités culturelles plus générales. Le cas de la comédie en France, genre traditionnellement peu valorisé quand il s'agit de films français […]. Plus globalement, une comédie française est [considérée par la critique comme étant] soit vulgaire, soit mécanique, soit bourgeoise. »[4]. Ainsi donc, *Desperate Housewives* s'éloigne de ces critères français peu élogieux de par son recul culturel, et use d'une facette de la comédie qui échappe au genre comique dévalorisé chez nous. Paradoxalement, la série s'inspire très largement du genre théâtre du Vaudeville de part ses quiproquos et ses tromperies matrimoniales. Un genre théâtral qui s'avère quant a lui bien français !

En second lieu, on peut lire cette première saison comme une intrigue policière, puisque pour résoudre le mystère de la mort de Mary Alice, les quatre amies devront littéralement « mener l'enquête », ce qui les amènera de façon camouflée et peut-être même inconsciente à user de pratiques d'investigations similaires à celles aperçues dans maintes séries policières. Idée relevée par le fait que, parallèlement aux recherches dilettantes des héroïnes, une enquête plus professionnelle – à défaut d'être légale – est menée. Principalement focalisé sur le « fil rouge » de la saison, ce deuxième axe ouvre donc de nouvelles perspectives quant à la classification de la série puisque le téléspectateur, malgré son statut de témoin favorisé de bon nombre de scènes privées, se retrouve néanmoins désarmé face au mystère de Mary Alice. Il se retrouve donc lui aussi en train de mener l'enquête, comme dans n'importe quelle série d'investigation, malgré l'absence de véritable « situation syntaxique », puisque la série use avant tout d'une démarche narrative dans cet axe.

Enfin, le troisième axe se révèle être le plus important pour amorcer l'étude que nous allons mener : l'axe dramatique, correspondant à la catégorie de séries *drama*. Séparé du

[4] Ibid., p.27

premier axe qui peut malgré tout révéler le comique d'une situation qui, à la base, ne l'est pas, et du second axe qui recèle lui aussi bon nombre d'éléments tragiques, ce troisième niveau de lecture se focalise principalement sur l'existence privée des héroïnes, s'engageant à placer le spectateur à un rang privilégié pour les observer dans leur intimité. Dès lors, le regard du spectateur, qui s'infiltrera dans le domaine privé par le biais de la fantomatique Mary Alice, sera un regard critique non seulement vis-à-vis des personnages, mais aussi vis-à-vis de ce qu'ils représentent, à savoir une tranche non négligeable de la population américaine qui se trouve être aussi – mais est-ce vraiment un hasard ? – une part de marché capitale dans la mesure de l'audimat : les ménagères de moins de cinquante ans[5].

Un divertissement critique

Desperate Housewives apparaît ainsi comme une série nettement plus complexe qu'on pourrait le croire aux premiers abords. Si le pilote ne nous offre pas en pâture le générique – plutôt éloquent puisque détournant de nombreuses œuvres d'art pour les transformer en scènes de la vie quotidienne contemporaine – qui rythmera néanmoins par la suite chaque début d'épisode, le titre même de la série suffit pour nous mettre sur la piste du thème de la série. Là où sa lointaine ancêtre *Ma Sorcière bien-aimée* se voulait être un chatoyant mode d'emploi de la ménagère parfaite, dont l'unique préoccupation se devait d'être le bien-être de son mari, *Desperate Housewives* (dont la traduction en français signifie «Femmes au foyer désespérées») se veut beaucoup plus critique en dévoilant des femmes modernes dont les faiblesses, si elles ne sont pas révélées en public, apparaissent sans artifice dans le domaine privé. Comme Lynette, Susan, Bree et Gabrielle cachent leur désespoir derrière leur étincelante vie publique de pacotille, la série elle-même masque son aspect critique derrière ses apparences de comédie dramatique et vaudevillesque pour se donner un ton léger et facile d'accès, tout en exploitant au mieux la facette critique des situations mises en scène. Face à ces éléments nouveaux, on peut se demander si l'histoire mettant en avant le suicide d'une femme au foyer n'est pas uniquement un prétexte à exposer le quotidien de ses voisines : c'est le secret qui amorce l'intrigue, et le mystère n'aurait pas existé si la vérité avait été exposée dès le départ. Mais la série ne se donne pas pour objectif d'exposer au grand jour tous les secrets du voisinage de Wisteria Lane : on

[5] http://www.thefutoncritic.com/news.aspx?id=20041020abc03

se rend compte dès le pilote que si on assiste, en tant que téléspectateur, aux scènes de la vie intime des personnages, ces histoires restent entre les murs où elles sont exposées. Alors que les quatre amies tenteront de percer le mystère de la mort de Mary Alice tout en s'efforçant de garder pour elles leurs propres secrets, nous tenterons, au travers de cette étude, de décoder les clés de la représentation qui est faite de la ménagère américaine.

Si l'originalité à la fois scénique et générique de *Desperate Housewives* est, comme nous l'avons vu, riche et conséquente, notre étude s'en servira principalement comme prétexte à l'analyse des quatre héroïnes mises en avant dans la série, pour tenter de cerner la façon dont la femme au foyer américaine est représentée au travers de ces personnages, et comment cette, ou plutôt ces représentations sont perçues par le public francophone.

Une étude en trois temps

Cette étude nous demandera donc de passer par différentes étapes, qui constitueront une approche méthodologique à la fois éclectique et transversale : si la première partie sera majoritairement consacrée à une étude narratologique de la série pour en cerner enjeux narratifs, les schémas récurrents ou encore la position hiérarchique des personnages pour en tirer une série de postulats critiques, la seconde partie se focalisera davantage sur l'aspect mythologique et sociologique de la série. Enfin, la partie finale usera des théories de la réception pour traiter du comportement et de la manière dont le public francophone reçoit la série.

Mis à part l'objectif formel de cette étude concernant *Desperate Housewives*, il s'avère bon de considérer les enjeux particulièrement intéressants qu'elle contient concernant l'usage qu'il va y être fait des outils théoriques employés pour l'occasion. En effet, 'l'explosion' de la production et de l'intérêt suscité par les séries télévisées américaines, si elle est certaine, n'a pas encore véritablement poussé les théoriciens à développer ou adapter les théories du cinéma au fonctionnement des séries. Cette constatation va donc nous pousser à exploiter des outils qui ont été, à la base, développés pour une approche cinématographique, ou tout simplement pour une approche textuelle générale. Nous avons en vérité d'ores et déjà amorcé cette pratique, dès l'évocation des genres, dans les pages précédentes.

Dépasser l'étude cinématographique pour l'adapter à une approche de la série sera donc un enjeu supplémentaire de notre étude.

Notre objectif principal se trouvant dans la représentation des héroïnes, nous ne nous focaliserons que sur la première saison de la série, qui fixe le contexte de toutes les situations, même celles se retrouvant, ensuite, dans les saisons suivantes. De plus, si le schéma général des épisodes ne change pas dans la première saison, les variations apparaissent dans la seconde, avant tout par souci d'évolution et de renouvellement.
Les 23 premiers épisodes de la série, qui cumulent un total de 16 heures de programme, seront donc suffisants pour nous fixer sur le sort réservé aux femmes au foyer désespérées.

L'objectif de l'étude qui va suivre se focalisera donc principalement sur la façon dont la femme au foyer américaine est représentée dans la série *Desperate Housewives* et tentera, au travers des différents axes d'études, d'en déterminer les enjeux critiques, avant de s'achever sur une étude de la réception de la série par le public. Ce questionnement amènera, en premier lieu, une analyse approfondie de l'univers de la série, de ses personnages et des relations qui existent entre eux. Cette étude purement narratologique permettra de déterminer, entre autre, les mécanismes de l'intrigue, les schémas récurrents ainsi que la place des héroïnes vis-à-vis des autres protagonistes de la série. Enfin, la situation de Mary Alice, personnage décédé mais néanmoins présent en tant que voix-off, sera aussi évoquée dans cette même partie (**Première partie : étude de la diégèse, les personnages et leur univers**).

La seconde partie sera consacrée à l'étude de la dimension mythologique de la série. *Desperate Housewives* recycle en effet bon nombre d'éléments pouvant être désormais qualifiés de « légendaires », car associés inéluctablement à l'image de la ménagère telle qu'on la concevait dans les années 60 aux Etats-Unis. La question qui sera en premier lieu abordée dans cette partie concernera non seulement le réemploi, dans la série, du mythe de la ménagère, mais aussi la façon dont il est actualisé. L'analyse du mythe sera appuyée par les théories de Roland Barthes, exposées dans son ouvrage *Mythologie*. Il s'agira ensuite de déterminer les symboles qui sont employés dans la série, pour en définir la fonction et donc préciser l'aspect critique de l'œuvre. Ce second axe sera aussi l'occasion d'approcher le thème du féminisme, très présent dans la série, le plus souvent ici aussi illustré par des symboles. Ces analyses permettront par la suite de

considérer l'usage qui est fait du stéréotype et du cliché au sein de la série (**Deuxième partie : la représentation sociale de la femme au foyer américaine**).

Au final, toutes les informations obtenues dans les deux premiers axes nous serviront dans la troisième et dernière partie, consacrée à l'étude de la réception de la série par les internautes. Par souci de recul –la série étant relativement récente – le public concerné par cette enquête sera exclusivement composé d'internautes francophones fréquentant une communauté dédiée aux séries télévisées américaines, dont nous analyserons en premier lieu des objectifs, ainsi que le fonctionnement. Le comportement et les justifications des participants face à des sondages concernant l'affection qu'ils portent aux personnages nous permettront de déterminer quels sont les paramètres qui rentrent en compte dans les relations qu'entretiennent les téléspectateurs avec les protagonistes de *Desperate Housewives*. Confrontés aux faits constatés dans les deux premiers axes de l'étude, ces données, une fois comparées, mettront en avant les raisons qui poussent le public francophone a accorder plus de crédit à l'une ou l'autre des héroïnes au dépend des autres. Nous constaterons ainsi que certaines de ces raisons dépassent souvent l'ordre du diégétique, et donc renvoie à la question de la crédibilité des personnages tel que nous l'aurons vu précédemment (**Troisième partie : l'imaginaire de la femme au foyer : la réception de la série par le public francophone d'Internet**).

Première partie :
La diégèse, les personnages et leur univers

Les héroïnes

Attribution et différenciation : étude des personnages principaux

Comme nous l'avons d'ores et déjà constaté en nous penchant sur le pilote, *Desperate Housewives* est une série qui compte quatre héroïnes de styles très différents, visiblement réunies par un seul point commun : Elles sont toutes femmes au foyer. Ce statut unique s'opposant à leurs différences, le premier fait que l'on remarque lorsqu'elles nous sont présentées à tour de rôle, c'est que d'être une femme au foyer n'inscrit pas le personnage dans un moule unique, et nous nous retrouvons bien devant quatre femmes différentes, ne se confondant pas dans un seul et unique archétype. Si chacune des héroïnes est belle et bien une ménagère, elles possèdent toutes différents traits de caractères, qui apparaissent au fil des épisodes, et aident à mieux cerner le personnage. Une constatation générale mise en avant par André Gardies dans son ouvrage *Le récit filmique*[6], qu'il nomme 'L'axe de l'attribution' : « Tout au long du texte sont distribuées des caractéristiques se rapportant à un personnage ; il appartient alors à l'analyse de recenser et de réunir ce qui est disséminé afin de tracer un premier 'portrait'. »[7]. Plus loin, l'auteur ajoute « le héros du récit écrit s'étoffe véritablement à mesure qu'avance le texte, tandis qu'au cinéma, il entre dans le film aussitôt porteur de ses traits essentiels. »[8]. A ce titre, on peut aisément rapprocher le statut de la série télévisée à celui du récit écrit, dans la mesure où, à l'inverse d'un film qui possède une durée avoisinant les deux heures, une série s'étend sur une saison entière, pouvant aller – c'est le cas pour *Desperate Housewives* – Jusqu'à seize heures. L'allongement du temps du récit entraîne, en toute logique, un allongement du temps diégétique, qui permet de s'immiscer plus profondément dans le quotidien des personnages. La distribution des caractéristiques est donc plus lente, et l'analyse est plus fine.

[6] A. GARDIES, *Le récit filmique*, Hachette, Paris, 1993
[7] Ibid, p.56
[8] Ibid, p.57

Les quatre femmes nous sont présentées par Mary Alice, alors qu'elles se rendent justement au repas suivant l'enterrement de cette dernière. La nourriture qu'elles apportent à cette occasion sert d'amorce à leurs portraits individuels, qui permettent une intrusion directe dans leur intimité, et nous permet de commencer à les considérer selon leurs caractéristiques propres.

Le jeu du « dis moi quel plat tu apportes, je te dirai qui tu es » commence avec le poulet rôti de Lynette Scavo, ancienne *working girl* qui fut contrainte de quitter son travail pour devenir mère au foyer. La naissance de deux autres enfants et l'absence de son mari constamment en déplacement ne lui laisse même pas le temps de cuisiner, et l'oblige à commander – poulet rôti compris – chez le traiteur. Lynette est présentée par Mary Alice comme une femme plus débordée par ses enfants turbulents que par son ancien travail dans la publicité, situation ironique que la défunte ne manque pas de souligner, d'autant que la Lynette travailleuse est dépeinte comme un véritable « requin » dans son domaine.

Le deuxième duo de plat/personnage est celui de la paella de la non moins épicée Gabrielle Solis. Mary Alice ne nous indique pas si le plat a été réalisé par Gabrielle ou si c'est une commande, comme pour Lynette. Cependant il suffit de regarder Gabrielle pour comprendre qu'elle n'a pas grand-chose en commun avec cette dernière. On apprend par la voix-off qu'elle était mannequin dans un proche passé, et un flash back se met en place via un raccord dans le mouvement, associant la démarche de la Gabrielle actuelle à celle qui défilait sur les podiums. On découvre ainsi que la jeune femme n'a pas beaucoup changé depuis son mariage avec Carlos Solis, un homme d'affaire richissime qui l'a demandée en mariage peu de temps après leur rencontre. Mais malgré leur maison luxueuse et leur garde-robe haute couture, les Solis n'apparaissent pas comme un couple parfaitement heureux dans l'intimité. Ils se disputent en se rendant aux obsèques, mais finissent par se taire en arrivant devant la maison. Il s'agit là de faire bonne impression, tout simplement.

Vient ensuite Bree Van de Kamp, et ses gâteaux dont on nous dit très distinctement qu'ils sont « fait maison ». Aucun doute ne plane sur le fait que Bree est la ménagère parfaite. La façon dont sont présentées ses activités rappelle le listing fait en début d'épisode pour montrer les différentes tâches ménagères effectuées par Mary Alice avant son suicide. La voix-off explique que cette perfection est reconnue par tous, sauf par sa

famille. Encore une fois, les apparences contrastent avec la réalité, mais la situation est légèrement différente pour Bree puisque l'ambiance pesante qui règne dans sa famille se ressent lorsqu'elle arrive avec son mari Rex et ses enfants à l'enterrement. Bree se montre parfaitement organisée, portant dans ses mains deux paniers différents, l'un étant pour les invités et l'autre, uniquement pour Zack et Paul, le fils et le mari de Mary Alice. Bree se montre très froide face aux circonstances, privilégiant les contingences ménagères aux questions d'ordre sentimental. A cet instant, elle parait totalement insensible.

Le dernier personnage rencontré est Susan Mayer, et son gratin de macaronis. Le plat offre un prétexte très original pour retracer sa vie de couple, chaque version du gratin étant particulièrement représentative de sa situation conjugale : Trop salé le jour de l'emménagement, trop cuit le jour où Susan découvre du rouge à lèvre sur la chemise de son mari, et cramé le soir où son mari quitte la maison pour sa secrétaire.

Le parallèle entre la cuisine de Susan et sa vie conjugale apparaît comme un bilan de sa propre personne : Non seulement sa vie sentimentale est désastreuse, mais en plus elle est une piètre maîtresse de maison. La mise en scène répétitive de la suite d'évènements montre que le couple n'a pas su s'inscrire dans la routine. Par ailleurs, on apprend que le divorce a été prononcé il y a un an, et que Susan vit désormais avec sa fille Julie.

Ces quatre portraits ne sont pas anodins. Ils présentent, certes, les quatre héroïnes de la série, mais ils sont mis en scène de façon méthodique, de sorte à les faire coller à une certaine réalité générale. Ils résument aussi parfaitement les problèmes rencontrés par chacun des personnages, problèmes qui seront au cœur même de leurs péripéties personnelles.

Avant de développer davantage cette idée de « problème personnel », il nous faut avant toute chose saisir de quelle manière les événements vécus par les héroïnes sont traités. Chacune est présentée avec un souci précis – Ses enfants pour Lynette, sa vie sentimentale pour Susan, et ainsi de suite. Si jusque là on peut supposer que ces problèmes ne sont qu'un élément parmi tant d'autres dans la vie du personnage, il suffit d'observer le déroulement des évènements pour se rendre compte que chacun de ces tourments évoqués en début de pilote se révèlent être, en réalité, le sacerdoce de chacune des héroïnes. Chaque épisode met en effet en scène, à tour de rôle, les quatre héroïnes qui vivent leur vie. Le temps de présence est variable, mais l'intrigue de chacune de ces femmes au foyer suit un fil conducteur d'épisode en épisode, poussant ainsi leurs

scénettes personnelles dans une seule direction. Cette structure n'est absolument pas hasardeuse, et démontre de façon claire les théories de Umberto Eco au sujet du caractère répétitif des intrigues de séries télévisées : Dans son essai « Innovation et Répétition : Entre esthétique moderne et post-moderne », Eco analyse les différents types de répétition dans les mass media, et en vient, en toute logique, à parler des séries télévisées[9]. S'il caractérise ce média de répétitif, c'est tout simplement parce que sous sa carapace d'objet de lecture en continuelle évolution se cache en réalité l'un des programmes le plus répétitif, puisque les évènements vécus sont toujours sensiblement les mêmes. *Desperate Housewives* en est un exemple très probant, puisque si les personnages vivent, dans chaque épisode, des situations les mettant en scène, pour chacune des héroïnes c'est toujours le même problème. Cette constatation apparaît comme évidente lorsque l'on cherche à analyser la situation des personnages, même si cette stagnation en apparence ne les déleste pas d'un réel intérêt psychologique, et contribue à l'entrée dans la diégèse, comme le souligne Eco : « Les défauts, les gestes, les habitudes du personnage décrit nous permettent de reconnaître en lui un vieil ami. Ces traits familiers aident à « entrer » dans le récit »[10]. Les répétitions sont donc très utiles.

Là ou l'analyse que Eco fait de la structure d'une série diffère dans *Desperate Housewives,* c'est que si, effectivement, chaque personnage à un problème évident, ledit problème finit toujours par évoluer et généralement pas dans le bon sens. Une constatation renforcée par l'idée que chacune de ces femmes conserve, au fond d'elle-même, le malaise d'une vie privée compliquée.

A la découverte de l'existence des héroïnes, le téléspectateur ne peut s'empêcher de dresser un état des lieux de la situation : De toute évidence, elle ne pourrait pas être pire. Mais l'évolution des diverses situations prouvera, par la suite, le contraire, notamment lorsque lesdites héroïnes font abstraction de leur règle d'or : garder farouchement leurs problèmes pour elles.

Ainsi Lynette, Gabrielle, Susan et Bree, si elles sont effectivement amies, ne partagent pas du tout les mêmes préoccupations, mais leurs vies s'entrecroisent néanmoins sur bien des points. Malgré les divergences d'opinions, de points de vue sur les

---

[9] Umberto ECO, « Innovation et Répétition : Entre esthétique moderne et post-moderne », *Réseaux* n°68, novembre – décembre 1994

[10] Ibid.

évènements et des statuts sociaux divers et variés, les thématiques récurrentes mettent les personnages en relation, sans pour autant toujours les rassembler, secret oblige. Leurs traits de caractères, leurs soucis, leurs secrets, les unissent ou au contraire les éloignent. Cette constatation renvoie au second axe mis en avant par André Gardies, l'axe de différenciation : « L'analyse différentielle, contrairement au principe d'attribution, ne se fonde pas sur les traits propres à tel ou tel personnage, mais établit des critères en fonction desquels se ventilent les différents protagonistes d'un même récit. Le personnage se caractérise alors par un 'paquet' de traits différentiels. »[11]. Pour réunir ou éloigner les personnages entre eux, il faut donc mettre ce qui les caractérise en commun. Et cet usage, dans notre cas, donne des combinaisons variées et étonnantes.

Prenons, en premier lieu, les personnages de Lynette Scavo et Gabrielle Solis. En apparence, ces deux femmes n'ont rien en commun : La première est une mère au foyer modeste totalement dépassée par ses enfants, la seconde est un ancien mannequin qui vit dans l'opulence et dans le refus proclamé d'enfanter. Pourtant, ces deux femmes au foyer sont liées par leur situation solitaire, et par la frustration qui s'ensuit. Car Lynette et Gabrielle, bien que mariées, font généralement cavalier seule face aux problèmes qu'elles rencontrent. Tom, le mari de la première, est un cadre constamment en déplacement qui n'aide que très rarement sa femme dans les tâches ménagères. Quant à Carlos, l'époux de la seconde, il s'avère lui aussi beaucoup trop accaparé par son travail pour être à l'écoute de son épouse. Délaissées par les hommes de leur vie, les deux femmes n'ont personne avec qui partager leur intimité. Dès lors, elles entrent toute deux dans un processus de frustration qui ne pourra que les enfoncer davantage dans leur dépression.

Contrainte de vivre seules et en silence – l'intimité n'étant jamais explicitée par les héroïnes lorsqu'elles sont entre elles – Lynette et Gabrielle cherchent de la satisfaction là où elles peuvent en trouver. Et là encore, si la forme diverge, le fond reste cependant similaire.

En manque d'affection, Gabrielle va donc logiquement se tourner vers un autre homme dans le dos de son mari, en prenant pour amant John Rowland, son très jeune jardinier, qui lui donnera bien plus que de la simple affection. En agissant ainsi, la jeune femme brave toute morale : Elle trahit les liens du mariage, qui dans son cas ont été scelés par la

[11] Ibid, p.59

Religion : Elle est donc une pécheresse au sens proprement religieux. Elle se rend par la même occasion coupable de détournement de mineur, puisque John n'a que 17 ans. L'attitude de Gabrielle apparaît donc comme totalement répréhensible, sur tous les points. Et pourtant, le spectateur ne s'en émeut pas vraiment. Découverte par les parents de John, elle est finalement obligée de mettre un terme à cette relation adultérine. Et sa solitude retrouvée amène la compassion du public.

De son coté, il arrive à Lynette d'utiliser ses propres enfants pour servir sa propre cause. Ainsi, lorsque les jumeaux s'amusent à coller du chewing-gum dans les cheveux de leur jeune frère, Lynette ne trouve pas d'autre solution que de raser le crâne de son fils, le faisant passer aux yeux de la réceptionniste de son cours de yoga pour un cancéreux[12]. Si elle ne confirme pas cette idée, Lynette ne dément pas et profite de la situation pour aller à son cours, transformant ainsi une contrainte parentale en privilège social autorisé par une maladie imaginaire. Néanmoins, lorsqu'elle découvre que son jeune fils se pose des questions sur sa santé, la mère de famille fini par avouer la vérité et en assume pleinement les conséquences, privilégiant sa famille à son propre confort. Encore une fois, malgré son comportement extrêmement discutable, le personnage ne perd pas son capital sympathie. Pourquoi ?

Tout simplement parce que dans les deux cas, le personnage cherche à retrouver un statut qu'il a perdu, et qui lui manque. Gabrielle, au travers de John, cherche à retrouver son statut de femme aimée pour ce qu'elle est, ce que ne lui donne plus Carlos, qui ne jure que par l'argent et les biens matériels. La « bouée de sauvetage » que constitue pour elle le jeune Rowland s'avère donc cruciale pour son mince équilibre : Gabrielle avoue d'ailleurs à son amant qu'il l'empêche d'avoir envie de se faire « sauter la cervelle », c'est-à-dire atteindre le stade de non-retour qu'a vécu la défunte Mary Alice. Malgré tout, son mariage prédomine, et l'épouse délaissée conçoit à quitter John pour garder Carlos, et accessoirement son confort matériel. Lynette, de son coté, désire se sentir plus épanouie et plus féminine : Pour ça, elle accepte d'user de stratagèmes indignes pour accéder à un semblant de privilège. Mais à l'instar de son amie, elle finit par laisser ses privilèges de coté pour sa famille. Dans les deux cas, le dévouement fait passer la famille avant le reste. La raison pour laquelle il est difficile d'en vouloir à ses deux femmes de ne chercher qu'un réconfort relatif, dangereux et finalement de courte de durée.

---

[12] Episode 12, « *Il veut faire un bébé tout seul* »

A ce titre, Lynette et Gabrielle partagent beaucoup, malgré leurs différences. Mais ni l'une ni l'autre ne le saura jamais, puisque ce genre d'évènement reste toujours privé, car les apparences comptent bien plus que la réalité, souvent sordide et ouverte au jugement. La vie à Wisteria Lane étant suffisamment triste pour les personnages qui la vivent, dévoiler une intimité perturbée n'apparaît pas comme étant facteur de positivisme, et empêche donc tout rapprochement entre les individus souvent de maux similaires.

Les difficultés que rencontre Lynette avec ses enfants constituent, selon la théorie émise par Umberto Eco, son problème principal, et de ce fait, récurrent.

La dominance d'une oppression familiale évidente dans la vie de Lynette la rapproche fatalement de Bree Van de Kamp, elle aussi mère au foyer, mais dans un tout autre genre. Ses enfants étant tous deux adolescents, Bree peut plus facilement masquer les problèmes qu'elle rencontre avec Andrew, son aîné. De ce fait, elle reste en apparence une mère et une épouse modèle, ce qui est loin d'être le cas.

Les apparences mensongères poussent Lynette à entrer dans une compétition virtuelle avec Bree. Virtuelle, car Lynette ne parlera pas de ses problèmes à son amie, même si ces derniers sautent aux yeux : Les enfants étant très jeunes, ils n'ont aucune conscience de la véritable situation de leur mère, qui sombre petit à petit dans la dépression. Là, le soutien de Bree va se révéler somme toute important pour Lynette.

Bree est d'ailleurs la seule personne à garder souvent les enfants de son amie. La relation entre Bree et Lynette, si elle est pleine de compassion et de loyauté, n'est cependant pas exempte de jugement. Ainsi, lorsque Lynette découvre que son amie a pris l'initiative de mettre une fessée à l'un de ses fils turbulents, sa colère est telle qu'elle déverse face à Bree une vérité très difficile à entendre de la bouche d'une autre : elle n'est pas la mère parfaite à laquelle elle cherche à ressembler. Les sentiments éprouvés par Lynette entraînent une confession de sa part, faite à son mari : Sa propre mère était violente avec elle et ses sœurs lorsqu'elles étaient petites. L'imperfection de sa propre mère apparaît donc, à cet instant, au travers de Bree, elle-même imparfaite au-delà des apparences. Son attitude sévère et stricte, combinée à l'apparente froideur dont elle fait preuve lorsqu'elle annonce son geste à Lynette, est sans doute autant responsable de la réaction de cette dernière, que le geste lui-même. La souffrance est cependant réciproque, puisque Bree, qui cherche à tout prix à masquer son chaos familial, découvre à cet instant qu'elle a

échoué dans la seule tâche où elle parvenait encore à exceller : Masquer les apparences. La réalité prend alors le pas sur le monde imaginaire qu'elle s'était construite.
Mais de cette violente dispute ressort une constatation qu'aucun des deux partis ne peut plus, désormais, ignorer : Les deux mères vivent des situations similaires. Malgré des efforts permanents et un malaise palpable, aucune autre personne ne peut mieux comprendre ce que traverse Lynette que Bree, et réciproquement. L'effet de miroir est ici très fort, puisque les problèmes de l'une font totalement écho à ceux de l'autre. Et le dominateur commun se trouve être la révélation d'un secret pourtant bien gardé.

Dès lors, la divulgation ou la fuite d'un secret n'apparaît pas nécessairement comme un évènement mauvais, et peut, après une période d'éloignement souvent due à la surprise entraînée par la découverte d'une réalité jusque là inconnue, renforcer davantage les liens entre les personnages.

Pour confirmer cette tendance, reprenons le thème de l'adultère, qui lie, à nouveau, deux personnages : Gabrielle, qui trompe son mari avec son jardinier John, et Susan, qui a quant à elle subit un an auparavant les ravages d'un mari volage. Si les situations s'avèrent voisines, elles ne rapprochent pas les deux personnages dans un premier temps, mais les inscrits dans une dualité, Gabrielle étant coupable d'adultère de son coté, et Susan en étant victime, de l'autre. Mais tant que le secret de Gabrielle reste scellé, les relations entre les deux amies sont parfaites, l'entraide et les confidences étant particulièrement présentes entre les deux femmes. Cette forte complicité va bien évidemment rendre la situation d'autant plus compliquée lorsque Susan va découvrir, par un pur hasard, le secret de son amie. Pire encore : Par un malheureux quiproquo, elle va être prise pour cible par la mère de John, qui va la soupçonner d'être la maîtresse de son jeune fils. Le choc est alors double pour Susan, qui se retrouve non seulement accusée de quelque chose qu'elle n'a pas commis, mais qui revit en plus la plus douloureuse épreuve de sa vie au travers du comportement de Gabrielle. Celle-ci se retrouve alors face à ce qu'elle redoutait le plus : Voir son secret découvert, et son existence sociale menacée. Le fait que Susan sache tout est certes très difficile à vivre pour elle, qui passe pour une personne détestable et méprisable, véritable écho à l'ex-mari de son amie, mais le problème le plus dérangeant s'avère être l'accusation d'Helen Rowland vis-à-vis de Susan, qui endosse de ce fait tout ce qui la répugne le plus. Gabrielle n'a alors aucun autre

moyen de sauver son amitié avec Susan et de la libérer de ses fausses accusations, que de se dénoncer elle-même. Malgré ce geste, le problème de l'épouse volage est loin d'être réglé, puisqu'elle a perdu la confiance de son amie, qui se sent totalement trahie. Au travers du regard diffamateur de Susan, Gabrielle aperçoit celui de Carlos, le mari qu'elle a trompé. La crainte de tout perdre apparaît comme aussi forte que l'humiliation que pourrait procurer sa possible arrestation pour détournement de mineur. Mais au final, c'est Carlos qui est arrêté par le FBI pour un détournement d'un tout autre ordre. La solitude de Gabrielle n'est, dès lors, plus symbolique : Privée de son mari et de son amant, elle apparaît comme totalement démunie aussi bien d'un point de vue affectif, que d'un point de vue social. Susan, qui ne voyait plus au travers de Gabrielle qu'une femme égoïste et volage, voit à partir de cet instant un reflet de ce qu'elle était après son divorce, à savoir une femme seule et abandonnée. Ce nouvel effet de miroir brise la dualité qui existait auparavant entre les deux personnages, et les rapproche, en les unissant dans le partage d'un secret, certes, mais avant tout dans l'adversité. A l'instar de Bree et de Lynette qui partagent beaucoup vis-à-vis de leurs enfants, Susan et Gabrielle sont les deux personnes les plus à même de se comprendre sur le sujet pointilleux de la solitude matrimoniale.

Grâce à cette approche thématique des personnages, on peut d'ores et déjà constater que les liens qu'entretiennent ces femmes entre elles dépassent le simple fait qu'elles soient toutes des femmes au foyer. Chacune d'entre elles porte sur ses épaules le poids d'un foyer qui s'effrite, et qui menace de s'effondrer sans elles. Les stigmates du passé sont souvent un facteur important de leur prédisposition à tenir leur foyer à flot, pour ne pas reproduire les erreurs d'antan. La résurgence de ces souvenirs douloureux, qu'elle soit directe ou indirecte, est dans tous les cas significative des craintes du personnage, et nous en rapproche, de ce fait, davantage.

Malgré tout leur courage et leur volonté, ces femmes font face à des pressions et à des critiques qui les blessent, et les dépassent la plupart du temps. Véritables héroïnes du quotidien, elles sont souvent dévaluées par leur entourage. Le seul moyen pour elles de trouver du réconfort semble donc être ces réunions, qui interviennent parfois indirectement, lorsque les points communs qui les unissent les rapprochent les unes des autres. Là, deux situations s'avèrent possibles : La divulgation d'un secret ou d'une

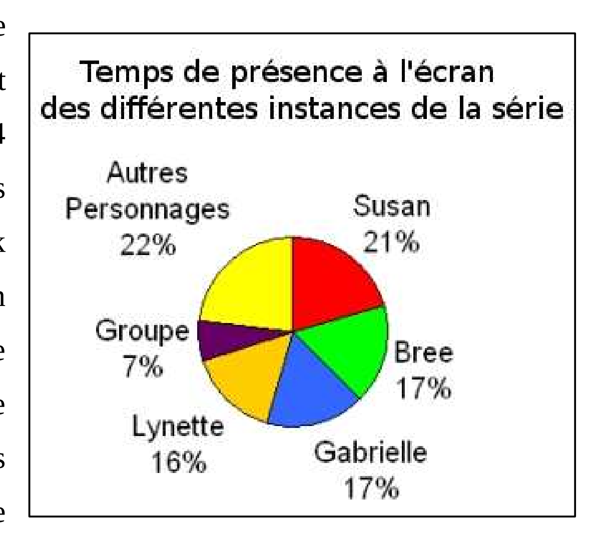
faiblesse, qui rapprochera fatalement les personnages acteurs de la situation, et en consolidera l'amitié. La seconde option se révèle moins positive, car si les personnages ont effectivement les mêmes soucis et déficiences, il arrive qu'ils n'en parlent pas. Dès lors, la proximité ne sera jamais concrètement établie. C'est pour cette raison que Lynette et Gabrielle, qui, comme nous l'avons vu, partagent pourtant de nombreux points communs, ne se révèlent pas être un exemple concret de ce que nous avons appelé « l'effet de miroir ». Leur statut social divergent les laisse irrémédiablement à l'écart, malgré tout ce qui pourrait les rapprocher.

La hiérarchie entre les héroïnes

Si les quatre héroïnes vivent indépendamment les unes des autres leur vie privée, force est de constater qu'elles n'ont pas du tout le même temps de présence par épisode pour régler leurs problèmes. C'est là le premier point hiérarchique que l'on distingue dans la série. En outre, le temps de présence peut s'avérer plus important lorsque les personnages entrent en interaction les uns avec les autres. Et si les interactions sont toujours présentes, elles sont toutes perçues différemment pour chacune des héroïnes.

Pour s'en rendre compte, le seul moyen efficace s'avère être de prendre chaque épisode un par un, et de minuter la durée de présence des personnages, en insistant sur les actions réalisées sur cette période[13]. Il en résulte, dès le pilote, des différences flagrantes de durées d'apparition des personnages. Si les épisodes sont généralement toujours dominés par la situation d'un personnage en particulier, on remarque rapidement que cet intérêt pour l'une ou l'autre des héroïnes de l'intrigue diffère totalement du minutage : Ainsi, un personnage pourra vivre un évènement important en moins de temps qu'un autre personnage en utilisera pour une situation bien moindre.

Sur la totalité de la durée de cette première saison, à savoir 16 heures réparties sur 23 épisodes[14], les quatre héroïnes tiennent le haut du pavé, de façon individuelle, durant approximativement 11 heures 15. Les 4 heures 45 restantes sont partagées entre les personnages secondaires, les flash-back renvoyant à l'intrigue principale, et bien entendu, les réunions des héroïnes, qui ne représentent finalement qu'une heure de temps sur toute la saison. Les intrigues secondaires semblent donc avoir un rôle majeur.



[13] Voir Annexe 2, p. X : *Evolution de la présence des héroïnes au cours de la saison*.

[14] En partant sur la base de 42 minutes en moyenne par épisode, on en arrive donc à 966 minutes, soit 16,1 heures.

La femme au foyer la plus présente à l'écran au cours de la saison se trouve être **Susan**, qui comptabilise 3h25 d'apparition. La forte présence de ce personnage au sein des épisodes tient principalement au fait qu'il est non seulement au cœur d'une intrigue personnelle importante, mais que cette même intrigue personnelle renvoie au fil conducteur de la saison de par le personnage de Mike, qui est impliqué dans les deux histoires. Au début, on suit donc Susan au travers de ses péripéties pour conquérir Mike, puis on l'accompagne ensuite dans son enquête sur la mort de Mary Alice, et sur le passé de Mike. Les deux étant liées, elles finissent petit à petit par se mélanger, rendant indissociables l'histoire de Susan et l'affaire Mary Alice. Susan endosse ainsi un rôle extrêmement important dans le 'processus d'amélioration' de la trame principale, un rôle d'agent. Une expression que l'on doit à Claude Bremond dans son article « La logique des possibles narratifs »[15] : « L'amélioration [du problème] […] est attribuée à l'intervention d'un agent, doué d'initiative, qui l'assume en tant que *tâche à accomplir* […] l'agent qui assume la tâche au profit d'un bénéficiaire passif joue par rapport à ce dernier le rôle d'un moyen, non plus inerte, mais doué d'initiative et d'intérêt propre : c'est un *allié*. »[16]. Le rôle d'allié de Susan vis-à-vis de Marie Alice, 'bénéficiaire passif' par excellence puisqu'elle est décédée, s'ajoute donc au statut « basique » de la ménagère dans le cycle narratif de l'histoire. C'est donc la haute implication de Susan dans la résolution du suicide de son amie qui augmente sa présence à l'écran, et non sa trame privée. La 'fusion' des deux trames entraîne aussi le mélange de ce que Bremond appelle le processus de dégradation : « S'il choisit de poursuivre [le récit], le narrateur doit récréer un état de tension, et pour ce faire, introduire des forces d'oppositions nouvelles, ou développer des germes nocifs laissés en suspend. »[17]. Là où les autres personnages subissent fatalement le processus de dégradation *nécessaire* à la poursuite des intrigues privées sur la saison suivante, Susan, de part son fort degré d'investissement dans l'intrigue principale, en subit les effets de plein fouet, en plus de ceux entraînés par sa vie privée. La forte présence du personnage a donc un prix.

Du fait de sa grande implication dans cette « contre-enquête », Susan discute beaucoup avec ses trois amies au sujet de Mary Alice. Elle n'a donc pas de préférence concrète entre les trois. Néanmoins, on constate aisément que Susan trouve en la personne de Gabrielle

[15] C. BREMOND, « La logique des possibles narratifs », *L'analyse structurale du récit*, Editions du Seuil, Paris, 1981
[16] Ibid, p.71
[17] Ibid, p.77-78

les encouragements et conseils dont elle a besoin pour faire évoluer sa situation auprès de Mike. Cette confiance qu'elle accorde à son amie mannequin augmente son ressentiment envers elle, lorsqu'elle découvre qu'elle trompe Carlos avec le jeune jardinier. Susan revit alors au travers de Gabrielle ce que Carl, son ex-mari, lui a fait subir en la trompant avec sa secrétaire. Même si elles finissent par se réconcilier, Susan garde en elle beaucoup d'amertume, du fait de l'effet de miroir qui ressort de cette situation, comme nous avons pu le constater auparavant.

En seconde position arrive **Gabrielle**, qui est présente à l'écran durant 2h42. Ce cas diffère énormément de celui de Susan, car Gabrielle est sans doute la femme au foyer la plus indépendante du reste des personnages, et de la trame principale de la saison. Il n'est pas rare de la suivre durant tout un épisode sans qu'elle n'entre en interaction avec aucune des autres héroïnes. La présence de Gabrielle à l'écran suit une constante stable dans la saison et est constamment relancée par les multiples rebondissements quelle rencontre dans son existence sulfureuse. Ce traitement coupé de toute interaction reflète parfaitement le caractère égoïste du personnage, qui préfère clairement se concentrer sur ses problèmes privés, aussi futiles peuvent-ils être, au lieu de consacrer du temps aux problèmes des autres.

Mais à l'inverse, Gabrielle se permet souvent de profiter de la gentillesse d'autrui pour servir sa propre cause. Ainsi, lorsqu'elle doit cacher ses biens de valeur pour éviter qu'ils soient saisis, elle va voir Bree pour lui réclamer son aide. C'est l'un des seuls moments de la saison où les deux femmes sont seules toutes les deux, le second cas se trouvant être la scène où Bree prête de l'argent à Gabrielle, qui se trouve alors dans un véritable néant financier. Bree est donc une amie sur qui elle peut compter. A l'inverse, Gabrielle n'est pas proche de Lynette dans l'intimité. L'hypothèse à formuler ici tient à la différence de situation familiale des deux femmes : Lynette, femme au foyer avec quatre enfants, apparaît à Gabrielle, qui ne veut surtout pas d'enfant, comme quelque chose qu'elle ne sera jamais. On peut supposer qu'elle est effrayée par ce que Lynette représente, non seulement pour elle, mais aussi pour Carlos, qui lui désire fonder une famille. Par conséquent, Gabrielle, si elle apprécie néanmoins Lynette, préfère la garder à une certaine distance.

Vient ensuite **Bree**, présente 2h40 à l'écran. Son apparition dans les épisodes est relativement instable, et dépend de sa situation à ce moment précis. Bree est beaucoup plus présente lorsqu'elle est en conflit avec son entourage, et à l'inverse, apparaît en retrait lorsqu'elle est seule à la maison. De ce fait, on a l'impression que la ménagère ne vit véritablement qu'au travers des difficultés qu'elle rencontre. Sa présence est donc conséquente en début et en fin de saison, avec une légère baisse entre les épisodes 11 et 16.

Bree se montre particulièrement proche de toutes ses amies, même s'il est parfois flagrant que ce qu'elle pense de leurs actes va à l'encontre de ce qu'elle affiche. Parce qu'elle éprouve à tout prix le désir de faire bonne figure, Bree apparaît comme un modèle de vertu, et la seule qui compte à ses yeux se révèle être le maintien de cette image. Dès lors, les relations qu'elle entretient avec Lynette, Susan et Gabrielle sont extrêmement amicales. Même dans les moments difficiles, elle ne refuse pas de venir en aide à ses amies, non pas parce qu'elle y prend un plaisir particulier, mais parce qu'un refus reviendrait à briser son image de personne serviable. Dès lors, elle interagit avec toutes les autres héroïnes, qui lui demandent souvent des services : Elle garde les enfants de Lynette, rédige une lettre de recommandation mensongère pour eux, et accepte que Gabrielle cache des objets de valeur dans son garage. Susan est la personne qui sollicite le moins Bree, et peut-être est-elle la moins proche d'elle, alors que, paradoxalement, elle pourrait se révéler être la plus à même de comprendre ce que traverse Bree lorsque cette dernière découvre que Rex la trompe. Mais comme souvent, la non révélation d'une réalité gênante empêche les rapprochements les plus évidents.

Enfin, arrive en quatrième position **Lynette**, qui cumule 2h30 de présence. Le caractère éminemment répétitif de sa situation avec ses enfants est sans nul doute responsable, dans la première partie de la saison, de la faible durée diégétique accordée au personnage. A partir de l'instant où la mère de famille rencontre de nouvelles difficultés avec l'effritement de son couple, ses apparitions se font de plus en plus longues. Cette période correspond à la baisse de présence de Bree dans la série, c'est-à-dire à la mi-saison. Alors qu'on croyait que la vie de Lynette ne pouvait pas être plus problématique, elle rencontre de nouveaux obstacles qui s'accumulent aux précédents.

Le fait que la présence de ce personnage soit moindre par rapport aux précédents rend ses actions d'autant plus claires et distinctes. Avec Lynette, on a l'impression d'aller droit aux faits, là où Susan ou Gabrielle font traîner l'action. Une constatation qui fait apparaître cette mère de famille comme dépassée par le caractère répétitif de sa vie, mais aussi comme battante, qui réagit et tente d'outrepasser les difficultés.
Comme nous l'avons vu précédemment, Lynette n'est pas vraiment proche de Gabrielle du fait de leurs différences familiales, même si elles possèdent d'indéniables points communs. Par contre, Bree est une alliée de choix pour elle, en partie parce qu'elle la considère comme un modèle de mère et d'épouse. Cette situation est cependant paradoxale, car Lynette, nous l'avons vu, a parfaitement conscience que la vie de Bree n'est pas si rose que cette dernière le laisse prétendre. Malgré tout, c'est la seule de ses trois amies qui est apte à la comprendre, de par les problèmes qu'elle rencontre avec ses enfants, et dans son couple.

Face à ces présences individuelles très élevées, les scènes de groupe (où les héroïnes sont toutes les quatre présentes à l'écran) ne représentent qu'une heure de temps sur la totalité de la saison. Principalement orientées sur le fil conducteur de la saison (qu'est-il arrivé à Mary Alice ?) ces scènes confortent aussi dans l'idée que les quatre personnages partagent très peu des soucis de leur vie privée les uns avec les autres. Les réunions se font généralement dans des lieux intimes, où aucun autre personnage ne vient intervenir, ou bien dans des lieux neutres qui n'appartiennent à aucune des quatre amies, comme pour souligner qu'aucune d'entre elles n'est au centre de ces réunions. Le moment privilégié de ces rencontres se trouve être dans la cuisine de Lynette, où les quatre amies se réunissent chaque semaine pour jouer au poker. Même s'il est rare que les problèmes personnels ressortent dans ce genre de situation, le tempérament de chacune des héroïnes se révèle malgré tout : Ainsi, Susan est toujours la plus zélée dans la recherche d'indices sur le suicide de Mary Alice, et c'est souvent elle qui rapporte de nouvelles informations. Gabrielle, quant à elle, est la personne la plus souvent absente de ces rendez-vous, car elle est souvent plus occupée à gérer sa double vie qu'à écouter les rumeurs. Bree, de son coté, prend par aux discussions et aux débats, car c'est pour elle l'occasion de découvrir si des bruits courent sur sa famille, comme lorsque Andrew renverse Juanita. Enfin, ces réunions permettent à Lynette de passer du temps entre amies, sans ses enfants.

Cette série de constatation en dit long sur la construction de la série, en particulier sur l'importance de ce que nous appelons l'intrigue principale, puisque la durée consacrée à cette dernière durant la saison se révèle finalement très faible. Le point de départ de la série – nous aurons l'occasion d'en reparler lorsque nous aborderons son aspect mythologique – à savoir la mort de Mary Alice, se révèle être doublement important pour la suite de la série : d'une part parce que cet évènement entraîne le fil conducteur de la série, mais surtout car il sert de prétexte à l'intrusion dans la vie des personnages qui mènent une existence similaire à celle de la défunte, et c'est principalement sur ce point que la série se structure. L'organisation narrative est telle que si la quasi-intégralité des évènements des épisodes se focalise sur la vie privée des héroïnes, les endroits clés de la série, en particulier les cliffhangers (c'est-à-dire les évènements qui surgissent en fin d'épisode pour instaurer une tension dramatique, et motiver les spectateurs à voir la suite) renvoient souvent à l'intrigue principale, ce qui renforce son statut de prétexte à suivre la série, et qui explique la faible présence, relative cependant, de cette intrigue clé au sein des épisodes, puisqu'elle est un facteur de suspense non négligeable. De plus, le rappel de ce fil conducteur se révèle être une parfaite excuse pour rapprocher Mary Alice, la voix-off de la série, sur le devant de la scène à la fin de chaque épisode, qui donne par la même occasion une conclusion à valeur générale, en reprenant les situations vécues par les personnages, alors que son intervention en début d'épisode concernait uniquement l'un des protagonistes en particulier. On glisse donc petit à petit d'un cas particulier à une constatation générale, argumenté par la voix-off qui se révèle être l'actrice majeure du fil conducteur de la saison. La boucle est ainsi bouclée, puisque l'épisode possède ses propres conclusions en circuit fermé de par les intrigues secondaires, mais laisse la saison ouverte de par son intrigue principale. Une stratégie visiblement efficace, étant donné le succès constant de la série permis par la fidélisation du public au fil des saisons.

Pour conclure sur le sujet, tournons-nous brièvement vers les autres personnages de l'intrigue, qui cumulent tout de même 22% du temps total de la saison. Même si nous aurons l'occasion d'en reparler par la suite, il apparaît comme nécessaire de déterminer leur importance sur cet aspect temporel de la diégèse.

Les personnages secondaires qui partagent l'écran avec les héroïnes ont d'important le fait que, comme elles, ils sont indépendants : Zach et Paul Young, par exemple, peuvent évoluer durant deux épisodes d'affilée de leurs cotés, sans jamais intervenir dans l'existence des ménagères, mais en contribuant à l'avancée – ou au recul – des intrigues, principales ou secondaires. Leur rôle est important, aussi bien au niveau diégétique qu'au niveau extra-diégétique : ces personnages font, d'une part, évoluer l'histoire, et d'autre part, permettent au spectateur d'accéder à des informations encore inconnues des héroïnes, pour ainsi prendre une longueur d'avance sur elle, et développer une réflexion, un suspense, ou plus légèrement une situation cocasse. Prenons pour exemple les deux épisodes où Julie, la fille de Susan, cache Zach dans sa chambre pour que son père ne le renvoie pas en hôpital psychiatrique. Susan n'est pas au courant des manigances de sa fille, et, se croyant seule à la maison, invite Mike. Puis elle entend du bruit, croit à la présence d'un cambrioleur, alors que Zach se cache dans la chambre voisine. Le spectateur le sait depuis longtemps, mais pas Susan Au final, la scène s'achève sur la découverte du garçon, après un instant comique où Susan a assommé Mike en le prenant pour un voleur. Le temps de présence des personnages autres que les héroïnes est correctement reflété dans cet exemple : au final, on en revient toujours aux quatre personnages principaux, mais les personnages secondaires préparent, en quelque sorte, le terrain pour la suite des évènements. Leur présence est donc capitale, et il est parfaitement justifié qu'ils prennent un cinquième de la durée de la saison pour cette raison.

Mary Alice, un personnage à part : étude de la voix-off

Voix-off de la série et personnage au cœur de l'intrigue de la saison, Mary Alice possède un statut tout à fait original dans la série. En effet, si elle possède le statut privilégié de narratrice omniprésente, il ne faut pas oublier qu'elle meurt au tout début de l'épisode pilote ! Sa présence dans le récit en tant que voix-off apparaît donc comme étant problématique et paradoxale. A l'inverse, sa présence dans le récit en tant que protagoniste semble l'être beaucoup moins.

Concrètement, en image, le personnage de Mary Alice n'apparaît qu'une douzaine de minutes dans la totalité de la saison, précisément dans l'épisode pilote et dans le double épisode final[18]. Malgré cela, elle est sans doute le personnage féminin le plus important de la série, car elle se révèle en être l'élément déclencheur de par son suicide. Les quatre héroïnes se réunissent pour parler d'elle, évoquer son acte incompréhensible, ou tout simplement les souvenirs qu'elles ont avec elle. Mary Alice est le prétexte de l'histoire de la série.

Malgré le caractère inexplicable de son acte suicidaire en début de saison, la mort de Mary Alice n'apparaît pas comme étant un tabou auprès de ses amies. Bien au contraire, il exprime un véritable malaise vécu par une femme qui ressemble à toutes : Lorsque Susan se révolte face au suicide de la ménagère, elle alerte ses amies en soulignant que la défunte était « une femme comme elles ». Une comparaison qui provoque un lourd silence dans l'assemblée, et pour cause, puisqu'un tel désespoir renvoie toutes ces femmes à leur propre vie privée, même si elles gardent leurs tourments pour elles. Mary Alice est le sujet de discussion qui revient presque dans toutes les scènes rassemblant les héroïnes. Toujours citée en tant que mère et épouse vertueuse – ce qui rend son geste toujours plus inexplicable – elle apparaît même dans un des rêves d'une Lynette au bord de la crise de nerfs, où elle lui tend un revolver salvateur. L'apparence angélique de Mary Alice dans cette séquence particulièrement symbolique de l'état dépressif de Lynette donne une illustration bénéfique et profitable de la mort, face à l'adversité de la vie quotidienne. Pourtant, les apparences sont trompeuses sur le décès de cette femme au foyer visiblement modèle. Comme toutes les familles, les Young avaient eux aussi des secrets bien gardés, et c'est l'un de ces mystères qui a entraîné la mort de

[18] Les épisodes 22 et 23, séparés pour la diffusion française, ne forment qu'un épisode dans la version originale.

Mary Alice. Ce suicide est donc une façon supplémentaire de mettre en avant le caractère biaisant des secrets, quels qu'ils soient. Thème qui sera mainte fois réutilisé dans la série, comme nous avons d'ores et déjà pu le constater, par ailleurs.

Comme n'importe quel récit, *Desperate Housewives* fonctionne suivant le schéma actanciel de Greimas[19]. La série possède ses sujets, ses opposants, ses adjuvants, et son principal objet de quête, qui s'avère être la résolution du mystère de la mort de Mary Alice par ses quatre amies, désireuses de connaître la vérité : Destinateurs et destinataires s'avèrent donc être aussi les sujets. Bree, Susan, Gabrielle et Lynette sont donc liées avec Mary Alice non seulement par l'amitié, mais aussi par ce fameux schéma : Elles appartiennent toutes à la '*sphère de la quête*' de Greimas.

Au niveau sonore, Mary Alice intervient inéluctablement au début, à la fin, et ponctuellement au sein des épisodes, et totalise une prise de parole de 68 minutes sur la totalité de cette première saison. Témoin privilégié des évènements, elle est la seule à vraiment savoir ce que pensent et cachent les personnages de l'intrigue, mais ne le révèle pas toujours. Son rôle, que Jean Châteauvert définit comme étant celui de « narrateur verbal » dans son ouvrage *Des Mots à l'image, la voix over au cinéma*[20], est principalement « d'embrayer » les épisodes via les personnages qui sont, eux bien vivants : « Dans le contexte filmique, un narrateur verbal n'a pas à assumer de but en blanc la narration d'un segment de film : quelques mots, une formule inchoative d'un récit […] suffisent pour placer un personnage en position de sujet embrayeur. Du coup, la fonction narrative se voit immédiatement modulée dans le contexte filmique, réduite à quelques mots qui suffisent à établir une relation d'attribution »[21]. C'est exactement la situation que l'on constate dans *Desperate Housewives*, puisque Mary Alice, dans la totalité des épisodes, sert de moteur au récit qui redémarre à chaque fois par une nouvelle étape d'intrigue secondaire. Elle introduit donc la situation initiale des épisodes par le biais d'une constatation contextuelle, et focalisée sur un ou plusieurs des personnages présents dans l'intrigue. A partir de cette opération, l'épisode est lancé, et même si elle intervient parfois à l'intérieur même des épisodes, on ne la retrouve dans son rôle concret de

---

[19] A.J. GREIMAS, *Sémantique Structurale*, Editions Larousse, Paris, 1966.
[20] J. CHATEAUVERT, *Des Mots à l'image, la voix over au cinéma*, Nuit Blanche Editeur, Québec, 1996
[21] Ibid. p.164

narrateur verbal qu'à la fin, où la constatation énoncée en début d'épisode se transforme à chaque fois en une vérité applicable à tous les personnages.

En outre, Mary Alice est continuellement absente de l'image, car elle est morte, mais elle est néanmoins bel et bien présente en tant que voix-off. Oswald Ducrot, dans *Le Dire et le dit*[22], différencie le locuteur selon deux axes : « Le locuteur en tant que tel (par abréviation 'L') et le locuteur en tant qu'être au monde ('λ'). L est le responsable de l'énonciation, considéré uniquement en tant qu'il a cette propriété, λ est une personne 'complète', qui possède, entre autre propriétés, celle d'être l'origine de l'énoncé – ce qui n'empêche pas que L et λ soient des êtres de discours constitués dans le sens même de l'énoncé»[23]. Les deux fonctions peuvent être associées au même personnage, ce qui est le cas dans *Desperate Housewives* : Si Mary Alice est décédée en tant que 'λ', cela ne remet pas en cause son rôle en tant que 'L'. Sa présence en tant qu'énonciatrice « fantomatique » est souvent subtilement suggérée qu'elle en est un au travers des séquences où elle prend la parole, en particulier au début et à la fin des épisodes, et où la caméra semble « planer ». En outre, cette démonstration souligne le fait que Mary Alice est à la fois narratrice de l'histoire et personnage du récit. C'est son rôle de narratrice qui la distingue des autres personnages, puisqu'elle a le choix du sujet qu'elle désire évoquer : Le spectateur est à sa merci en ce qui concerne la collecte d'information sur les situations et les protagonistes eux-mêmes. En se basant sur le tableau que Gérard Genette établit dans *Figure III*[24], on peut donc considérer la série comme étant un récit extradiégétique-homodiégétique, puisque sa narratrice raconte une histoire dont elle fait partie. Mais elle se démarque des autres personnages, car comme le souligne Châteauvert, « C'est sa fonction de narrateur, son rôle dans le récit filmique qui le distingue des autres personnages et non pas son statut de réalité qui participe à la fiction »[25]. Que Mary Alice soit morte ou vivante dans le récit n'est donc pas ce qui lui donne un statut supérieur aux autres personnages, c'est avant tout son rôle de narratrice qui la met au-dessus des autres. Le discours teinté d'humour et d'ironie qui filtre au travers de la bouche de la défunte reste néanmoins celui du créateur et scénariste de la série, Mark Cherry, renvoyant donc directement à l'héritage littéraire, où l'écrivain parle au travers de la bouche de ses personnages.

---

[22] O. DUCROT, *Le Dire et le dit,* Les Editions de Minuit, Paris, 1984
[23] Ibid. p.200
[24] G. GENETTE, *Figure III,* Editions du Seuil, Paris, 1972
[25] J. CHATEAUVERT, op. cit. p.43

Même si elle apparaît comme omnisciente dans le récit, le rôle de ce personnage hors norme est limité, comme l'explique Châteauvert lorsqu'il se penche sur le statut de la voix-off : « d'une part […] la responsabilité du narrateur verbal est limitée à son discours, tandis que, d'autre part, on met en relation la segmentation qu'induit ce même narrateur verbal dans le récit filmique en ce qu'il amorce un nouveau segment de récit […]. »[26] Mary Alice étant morte, elle n'agit plus et ne possède qu'un rôle d'observatrice, même si ses paroles amorcent clairement le récit (que ce soit au niveau de l'intrigue de départ, qu'au niveau de la totalité des épisodes). Son rôle est donc beaucoup plus limité qu'il en a l'air de prime abord, puisqu'en aucun cas elle n'influence le récit en tant que voix-off, malgré son omniprésence. Elle en voit malgré tout beaucoup plus que n'importe quel autre protagoniste de l'histoire.

La présence de Mary Alice en tant que voix-off souligne, par ailleurs, le caractère totalement fictif du récit. Outre le fait que le personnage qui intervient est décédé – ce qui souligne déjà l'évidence de la fictionnalité – le temps du récit de Mary Alice, à savoir l'imparfait, combiné aux actions à l'écran, constitue un paradoxe qui renforce l'aspect fictif de l'œuvre.

En définitive, il apparaît comme évident au regard du personnage que la série n'aurait pas pu exister en tant que telle si Mary Alice en avait été absente. Même si son rôle apparaît somme toute limité par les instances narratologiques, elle reste l'un des éléments centraux de la saison puisqu'en tant que personnage, elle est au cœur de l'intrigue. Son rôle d'observatrice omniprésente et fantomatique permet de justifier l'intrusion du spectateur dans la vie privée des autres personnages, offrant ainsi une explication crédible à la narration de la série, qui reste malgré tout totalement ancrée dans la fictionnalité, renforcée elle aussi par la présence de la voix-off.

[26] Ibid. p.22

Les personnages secondaires

Les hommes, ces objets

Si les hommes sont bel et bien présents dans la série, ils sont dans l'ensemble relativement passifs, autant en acte qu'en parole. Cette inactivité au sein de l'intrigue se présente de différentes manières, qui peuvent être aussi symboliques que concrètes, et se trouve être proportionnelle à l'implication de la femme dans le couple : Plus la maîtresse de maison s'active (ce qui est généralement toujours le cas) et plus l'homme qui l'assiste est inerte. En corollaire, un homme seul doit agir en conséquence : C'est le cas de Paul Young, le mari de la défunte Mary Alice, qui assume de manière solitaire la vie sans sa femme. C'est néanmoins la seule exception de la saison.

Exception faite de Susan qui est divorcée et de Gabrielle qui a un amant, chacune des autres femmes au foyer a un mari qui partage sa vie, et chacun a l'impression d'être le meilleur époux qui soit, et surtout le plus tourmenté par son travail ou sa vie privée.

Dans le cas de Carlos et Tom, maris respectifs de Gabrielle et de Lynette, leur comportement se résume à se rendre au travail dans le but de faire vivre leur famille. Les hommes ont une fonction purement matérielle et mécanique puisqu'ils sont cantonnés à la mission de ramener de l'argent à la maison. La subtilité de ce statut tient au fait que ces personnages masculins s'enferment eux-mêmes dans cette fonction, qu'ils considèrent comme au-dessus du reste et qu'ils jugent indispensable en tout point au fonctionnement de leur ménage. L'argent est la solution de tout pour Carlos qui pense qu'en offrant des cadeaux à Gabrielle, il la comblera, ce qui est loin d'être le cas. L'inversion de leur situation lorsque Gabrielle prend sur elle la responsabilité de faire vivre le couple plonge Carlos dans un malaise difficile à vivre pour lui, car il découvre avec étonnement que ses ressources financières étaient la seule chose qui lui permettait de garder sa femme sous contrôle. Carlos passe donc d'un statisme matrimonial excusé par son travail, à une inactivité totale causée, paradoxalement, par son emploi. De plus, même lorsqu'il s'agit de découvrir si sa femme le trompe, Carlos s'en remet à sa mère, dont la curiosité provoque la chute. En voulant s'impliquer le moins possible dans ses responsabilités au sein de son couple, Carlos s'enfonce de plus en plus dans l'immobilité.

De son coté, Tom considère que son travail est plus fatiguant que celui de Lynette qui reste à la maison pour s'occuper des enfants. Son statut nourricier est l'excuse perpétuelle pour justifier son manque d'application dans le couple, qui s'effrite inexorablement. Son comportement lorsqu'il rentre de déplacement, normalement fatigué, le met selon lui dans une position plus désagréable que celle de sa femme, qui reste à la maison toute la journée à s'occuper des enfants et des tâches ménagères. Parce qu'il est le chef d'une famille de 4 enfants et qu'il n'a aucune conscience du quotidien éprouvant de son épouse, Tom apparaît comme l'homme le plus *macho* de la série, car il est désireux de conserver, au sein de sa famille, un schéma où le mari subvient aux besoins de la maison, et ce même s'il est mainte fois explicité que Lynette gagnait beaucoup mieux sa vie que lui. En bon *pater familias*[27], Tom considère donc comme un devoir de faire vivre sa famille, ce qui, à ses yeux, justifie de ne pas trop en faire lorsqu'il revient à la maison. Ce schéma, implicitement considéré comme un modèle pour le mari, rappelle la configuration matrimoniale rencontrée aux Etats-Unis dans les années 50[28]. Pour Cécile Margain, auteur de *La femme au foyer est-elle l'avenir du féminisme ?*[29], c'est tout simplement du machisme : « [les machos] tapissent dans l'ombre, au foyer, leur fief et dernier espace interdit – en partie – à la régence publique. Dans cet univers domestique, les mâles s'attribuent toujours la fonction de chasseur : ils rapportent la nourriture. Une telle preuve de bravoure leur donne des droits : celui de ne pas participer au ménage et de se reposer. Il faut surtout qu'ils reprennent des forces pour leur prochaine escapade. La femelle doit y veiller. »[30]. Le schéma décrit rappelle à s'y méprendre l'organisation du foyer des Scavo. Schéma qui plonge Tom et Lynette dans une incompréhension mutuelle qu'il leur faudra résoudre pour sauver leur mariage.

A l'inverse, Rex, le mari de Bree, se déshumanise au contact de sa femme, qu'il juge d'ailleurs comme étant elle-même « inhumaine ». Rex est présenté comme l'opposé de Tom, qui juge la configuration de son mariage (L'homme au travail, la femme à la maison, conformément au plan d'*establishment* cité précédemment) comme étant

[27] L'expression pater familias est à associer au concept sociologique de patriarcat, qui fait du père le chef indiscutable de la famille. Le patriarcat réduit l'être de la femme à la seule maternité et ce qui l'entoure (A. ECHENE, « Quelle alternative au patriarcat ? », *Sisyphe*, Septembre 2004).
[28] Et d'ailleurs mis en place au premier degré dans la série *Ma Sorcière bien-aimée*, qui reste aujourd'hui le modèle de représentation de la vie de la ménagère américaine dans les années 1950.
[29] C. MARGAIN, *La femme au foyer est-elle l'avenir du féminisme ?*, Editions N°1, Paris, 2007
[30] Ibid, p.46

satisfaisante pour lui. Rex est un homme résigné par la perfection de sa femme, qui ne lui laisse aucune surprise. Il aimerait briser les conventions, ce que Bree, qui se révèle être le strict opposé de Lynette, refuse. Rex baisse alors rapidement les bras, et choisit ce qui lui semble être la seule solution : le divorce. Une situation qui laisse penser que le mari désespéré a tout tenté pour sauver son mariage, ce qui n'est pas exactement le cas. Le comportement de Rex à l'égard de sa femme, et de sa famille en général, est lui aussi emprunt d'un statisme particulièrement choquant, à commencer par une absence totale de communication. Convaincu dès le départ que Bree ne le comprendra pas sur ses besoins, en particulier d'ordres sexuels, Rex empêche son couple de s'ancrer dans une confiance qui lui serait clairement bénéfique. S'il s'avère évident dès le départ que Bree prend entièrement en charge l'intendance de la maison, Rex ne semble pas désireux de s'investir dans ce type de tâches. C'est donc principalement le manque d'actes affectifs, de gratitude ou de confiance qui fait défaut dans le comportement de ce père de famille décidé à donner tous les torts à sa femme, qu'il aime malgré tout, mais qu'il repousse pour ne pas avoir à assumer ses propres travers.

La mise en scène du statut de l'homme au sein du couple dans la série renvoie très clairement aux différentes études consacrées aux Gender Studies, depuis les années 60, dans les milieux féministes. La façon dont sont montrés le mari et/ou le père de famille dans *Desperate Housewives* se révèle être à la fois traditionnelle, mais explicitement critique, ce qui souligne un paradoxe important.

Dans un cadre qui se trouve hors mariage, le statut de l'homme change quelque peu, puisque qu'il n'a pas, en premier lieu, de véritable responsabilité vis-à-vis d'une femme en particulier. Sollicité par une ou plusieurs femmes, il devient alors une véritable poupée de chiffons.

Citons d'abord Mike Delfino, séduisant plombier qui se trouve être la proie de Susan et d'Edie. Si Mike se trouve être l'incarnation d'un fantasme féminin maintes fois utilisé au cinéma et à la télévision[31], il est aussi l'incarnation de la passivité et laisse les femmes mener la danse dans leur jeu de séduction. L'homme est ici un *objet de convoitise* que la femme cherche à tout prix à attirer dans ses filets. Le jeu de séduction s'en trouve donc renforcé, ainsi que la sacralisation de la situation. Une fois que l'*objet* tant désiré est enfin

---

[31] La figure du plombier musclé et séduisant est en effet redondante au cinéma et à la télévision. Dans le cadre des séries, citons entre autre Bon Jovi, plombier salvateur dans la saison 5 de *Ally McBeal*.

obtenu par Susan, il perd de l'intérêt pour Edie qui accepte de quitter la course, tout en surveillant une hypothétique reprise du duel. L'*objet* s'humanise alors et devient symbole de renouveau, de sentiments, quittant ainsi la symbolique purement sexuelle qui lui était associé jusque là (en témoigne les nombreux plans sur Mike, torse nu et ruisselant de sueur, offert au regard de Susan au travers de la fenêtre de sa cuisine, représentation moderne d'un « lèche-vitrine » à peine dissimulé). Le même genre de situation est rencontré pour John, l'amant de Gabrielle, mais le contexte s'avère bien plus compliqué, puisque la situation de la jeune femme s'enlise lorsqu'elle se rend compte que son jardinier – encore une fois une figure de fantasme[32] – tombe amoureux d'elle. L'humanisation de l'*objet* pose, dans ce cas, problème, puisque le but de Gabrielle était de conserver une relation sans sentiment. Elle est donc contrainte de prendre du recul dans cette relation pour protéger son mariage.

Enfin, le dernier homme à posséder une importance certaine malgré sa passivité se trouve être Carl, l'ex-mari de Susan.

Désormais en couple avec une jeune femme blonde du nom de Brandy, Carl rend visite à Susan pour assumer ses responsabilités paternelles envers Julie. Malgré la façon dont il a traité Susan à la fin de leur mariage, il se montre toujours attaché à son ex-femme et sous-entend plusieurs fois qu'il ne suffirait que d'un seul mot d'elle pour qu'il revienne dans sa vie. Carl est, de par ce comportement passif et soumis, une véritable source de dilemme pour Susan qui ne sait que très rarement où elle en est. Moins Carl agit et plus il torture son ex-épouse, qui se retrouve déchirée entre son envie d'avancer vers l'inconnu, et les souvenirs de son mariage. La seule force de Carl est donc d'exercer une pression sur Susan de par sa seule présence dans sa vie : Paradoxalement, c'est quand il tentera de la séduire à nouveau qu'il lui permettra de découvrir qu'elle ne l'aime plus, la poussant de façon incontrôlée dans les bras de Mike. Carl peut donc être considéré comme un objet transitoire vers le nouveau « centre d'intérêt » de Susan, qui se trouve donc être Mike Delfino.

Ainsi, on constate que les hommes présents de façon récurrente dans *Desperate Housewives* sont surtout là pour s'atteler à des tâches que l'on peut définir comme étant

[32] A ce sujet, le site français *Allociné* indiquait dans un article daté du samedi 29 juillet 2006 qu'une association de jardiniers américains avait déposé plainte contre la chaîne ABC, accusant la série de véhiculer une image tendancieuse de la profession. Bon nombre de jardiniers auraient en effet été victime de harcèlement sexuel suite à la diffusion de la première saison de *Desperate Housewives*.

« mécaniques », plus que « psychologiques ». Le statut du mari est clairement défini par son rôle nourricier, que cela lui convienne (c'est le cas de Tom Scavo) ou non (dans le cas de Rex Van de Kamp). Carlos Solis, même s'il n'a pas d'enfant, conserve un objectif similaire a ses deux 'confrères', puisqu'il se fixe pour but de rendre sa femme heureuse. Lorsqu'il rencontre des difficultés dans sa vie privée, avec l'accident de sa mère, sa mort, puis ses déboires judiciaires, il semble vouloir chercher une motivation nouvelle dans sa vie : Le désir de créer une famille fait alors surface.

Les cas de Mike Delfino et de John Rowland sont totalement différents, car ils ne possèdent pas de responsabilités contractuelles à l'égard d'une épouse ou d'une famille : Ils ne sont que des *objets de convoitise* ou *d'assouvissement sexuel*, dont l'intérêt change selon les cas : Mike passe d'*objet* à *homme* lorsque Susan obtient ce qu'elle veut – l'objet convoité n'est plus car il est possédé. L'intérêt pour lui se transforme alors. Pour John, son changement de statut est différent du fait qu'il change par sa seule volonté. Le développement de l'humanisation se fait au détriment de la personne qui utilise l'*objet*, à savoir Gabrielle. Cette transformation, non désirée, devient alors une menace.

Dans tous les cas de figure, une constatation est néanmoins parfaitement limpide : La femme dans le couple est la seule à réellement agir pour maintenir à flot les relations qu'elle entretient avec l'homme (ou les hommes) présents dans sa vie. On se retrouve, dans *Desperate Housewives*, face à un emploi inversé des théories féministes. Cet état de fait prend sa source dans l'origine même de la série. Dans son article « *Gender Studies et études filmiques »*[33], Geneviève Sellier reprend les idées de la théoricienne Laura Mulvey, qui critiquait en 1975 le rôle du cinéma hollywoodien comme « instrument de la domination patriarcale » : « A travers des concepts de fétichisme et de voyeurisme dans leur conception freudienne, Mulvey analysait le cinéma dominant construit sur et par un regard masculin – celui du cinéaste derrière la caméra, relayé par celui des personnages masculins dans fiction – transformant le corps féminin en objet morcelé. »[34]. En d'autres termes, l'homme se trouvant derrière la caméra exprime ses désirs au travers des hommes qu'il met en scène, au détriment des femmes. Mais cette constatation se retrouve inversée dans Desperate Housewives, non pas parce que ce n'est pas un homme aux commandes de la série, mais parce que ce dernier – Mark Cherry, nous l'avons déjà cité – se révèle être

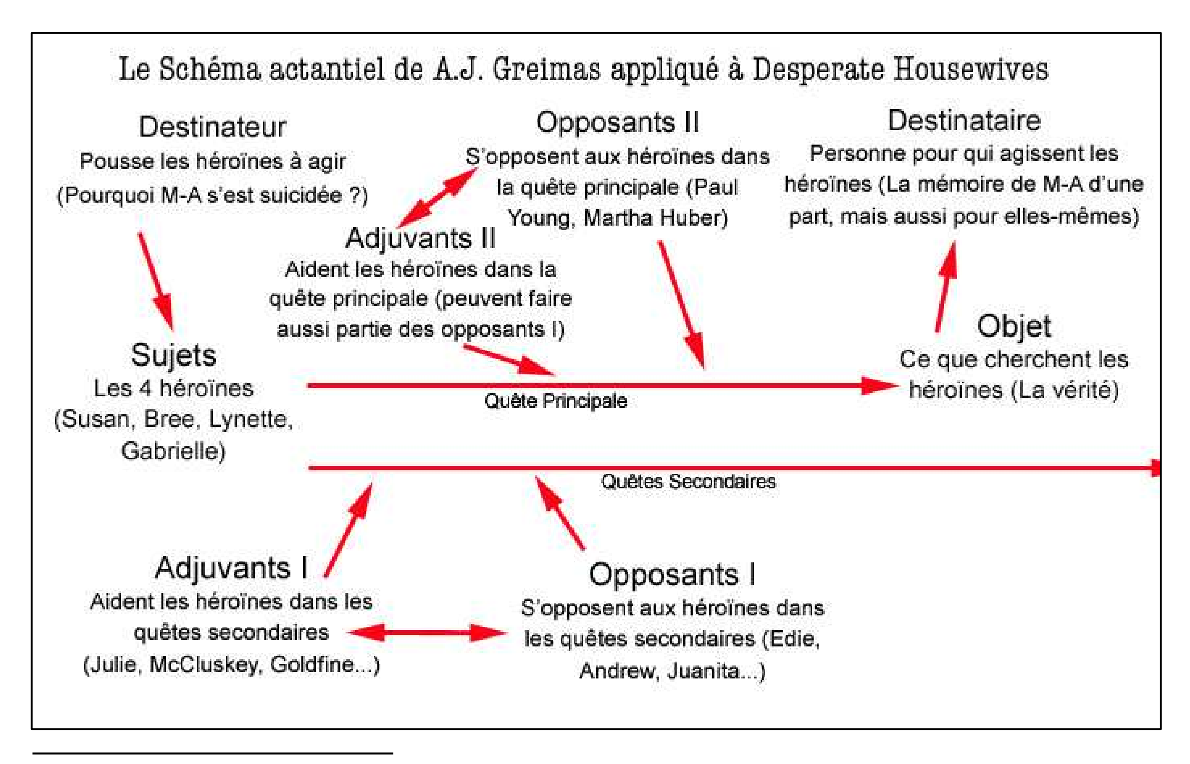
---

[33] Geneviève SELLIER, « Gender Studies et études filmiques », *Genre et Société* n°38, 2005.
[34] Ibid.

un homosexuel déclaré. Dès lors, sa vision de l’individu masculin et féminin va être nécessairement affectée, si l’on en croit la théorie de Mulvey reprise par Sellier, par son propre point de vue. La femme objet d’Hollywood est ainsi remplacée par l’homme objet dans Wisteria Lane, le regard du créateur passant nécessairement au travers de celui de ses héroïnes. Le décalage du sexe permet un recul qui explique l’aspect critique de la série.

Les personnages adjuvants

Comme nous avons pu le constater en étudiant le personnage de Mary Alice, la structure de *Desperate Housewives* repose sur le modèle du schéma actantiel de Greimas. Néanmoins, il est nécessaire de spécifier l'usage de l'ensemble de ce schéma dans la série. En effet, lorsqu'on considère que la base du schéma actantiel de Greimas est le conte, qui ne compte qu'une seule quête, un problème se pose d'emblée avec notre exemple, puisque *Desperate Housewives* comporte deux trames sensiblement distinctes. Cette situation nous oblige donc à revoir le schéma en circonstance, en dédoublement non seulement la quête, mais aussi certains éléments qui l'entourent. Mais pas tous : car si la totalité des actants se retrouvent dans l'intrigue principale, les intrigues secondaires sont quant à elles sans réelles finalités, pour plusieurs raisons : En premier lieu parce que, comme nous l'avons vu en appliquant les théories d'Umberto Eco[35], elles sont là avant tout pour « meubler » les épisodes et se répéter inlassablement au fil de la saison. Ensuite, elles ne s'arrêtent jamais définitivement : A l'instar de l'enquête portant sur la mort de Mary Alice, qui s'arrête à la fin de la saison, les intrigues secondaires, elles, continuent sur la saison suivante, alors qu'une nouvelle intrigue principale fait son apparition, et ainsi de suite. Destinataire et Objet sont donc absents de la ligne suivie par les intrigues secondaires.



[35] Umberto ECO, Op.cit.

Pour ce qui est des Opposants et des Adjuvants, ils se retrouvent, quant à eux dédoublés, et s'avèrent être en nombre bien plus conséquent dans la ligne des intrigues secondaires.

Ce schéma actantiel adapté à *Desperate Housewives* peut, en réalité, s'adapter à la quasi-totalité des séries télévisées américaines dont au moins une intrigue perdure tout le long d'une saison donnée. On pourrait dégager un second schéma adapté aux séries, où la quête principale s'étendrait sur plusieurs saisons, voire jusqu'à la fin de la série. Mais ce genre de cas s'avère plus rare.

Revenons-en désormais aux premiers actants de la sphère de la lutte, les adjuvants. Les adjuvants sont, par définition, les personnages ou éléments qui aident le sujet dans sa quête. Ils ont donc un statut important dans le déroulement de la série, en particulier celle qui concerne la vie intime des héroïnes. Les adjuvants sont peu présents dans la trame principale, ce qui justifie le fait que « l'enquête » concernant la mort de Mary Alice s'étende sur l'intégralité de la saison : Avancer seul est difficile. A l'inverse, ces personnages se révèlent importants pour faire évoluer les intrigues secondaires des personnages principaux.

Le rôle des adjuvants, à l'inverse de celui des opposants comme nous pourrons le constater, s'avère être clairement déterminé. On peut dans tous les cas de figure, relever la présence d'un adjuvant primordial pour chacune des héroïnes. Un rôle dont les maris et amants sont à chaque fois exclus, de par leur passivité désormais constatée.

Pour Susan, c'est sa fille Julie qui lui est d'une aide précieuse pour avancer dans sa relation avec Mike. Julie prend parfois le pas sur sa mère et inverse même dans certains cas le rapport mère-fille, en défendant Susan contre les actes douteux de Edie Britt, par exemple. Cette situation ambiguë est d'ailleurs relativement mal vécue par Julie, qui finit par se rebeller contre la faiblesse de sa mère au cours de la saison. Mais l'amour filial reprend rapidement le dessus, et Julie reprend son rôle de confidente rapidement. Au travers de sa fille, Susan voit une alliée de choix à qui elle peut faire faire beaucoup de choses discutables, pouvant être excusées par son jeune âge. C'est sans aucun doute cette ambiguïté entre la morale générale et le comportement que sa mère lui pousse à avoir qui donne à Julie une grande maturité, parfois difficile à assumer quand on a que 14 ans.

De son coté, Lynette trouve une alliée inattendue en la personne de Karen McCluskey, voisine aigrie par la solitude, qui semble occuper ses journées à persécuter les enfants de sa voisine. La découverte du passé de la vieille femme (un fils décédé alors

qu'il était jeune, et un mari disparu lui aussi depuis longtemps), et d'une souffrance physique accentuée par l'absence de soutien permet d'éclairer son caractère de prime abord détestable, et la rend finalement touchante. Karen devient la nourrice ponctuelle des enfants de Lynette, ce qui permet à cette dernière de décompresser sans pour autant apparaître comme une menace « physique » et sentimentale, comme pouvait l'être la jeune Claire. C'est le seul personnage qui aide vraiment Lynette au cours de cette première saison, les autres personnages se contentant de donner des conseils qui tournent généralement mal, ou encore de la juger sans la connaître.

Pour Bree, le soutien vient de son thérapeute, le Dr. Goldfine, qui lui permet non seulement d'avancer du point de vue de sa situation familiale, mais qui l'aide aussi indirectement à avancer dans l'explication du suicide de Mary Alice, puisque Goldfine était aussi le thérapeute de cette dernière. Indirectement, ce personnage aide donc le quatuor d'héroïne à faire avancer l'intrigue principale. Le fait qu'il soit médecin lui donne un statut sûr et convaincant, malgré sa posture physique qui ne le présente pas comme un homme forcément assuré. Par sa profession qui se résume à aider psychologiquement les gens et sa représentation en elle-même, Goldfine s'oppose clairement à Rex, le mari de Bree.

Pour Gabrielle, la situation est plus complexe : En effet, la jeune femme a tendance plus que les autres à agir seule, car elle ne peut dévoiler sa situation à personne sans briser l'apparence idyllique de son mariage : Elle est totalement murée dans sa tromperie.
De ce fait, le seul personnage qui l'aidera de façon bénéfique sera celui qui l'aidera à entretenir son mensonge, et ce personnage se trouve être, d'autre part, un opposant important pour l'intrigue : Il s'agit d'Andrew Van de Kamp, le fils de Bree. En effet, Andrew, en renversant avec sa voiture Juanita Solis, la mère de Carlos, avant qu'elle n'ait eu le temps de dévoiler la vérité à son fils, aide sans le savoir Gabrielle à conserver son secret et donc son confort. De toute la saison c'est donc Andrew qui aide le plus Gabrielle, même si c'est sans le savoir.

A la lumière de ce listing de personnages adjuvants, on constate différentes constantes. En premier lieu, dans le cas où le personnage concerné se trouve être une femme, elle ne peut jamais être assimilée à une rivale, que ce soit au niveau de la séduction, ou au niveau ménager. Julie est à la fois trop jeune pour séduire, et

suffisamment jeune pour qu'on lui pardonne ce qui peut passer aux yeux des gens comme des erreurs juvéniles, et sa maturité précoce en fait une excellente confidente. Karen McCluskey, à l'inverse, est assez âgée pour ne pas présenter de danger pour le couple de Lynette, mais elle est suffisamment active pour surveiller ses enfants. Son arthrite la rend, de plus, dépendante de l'aide de Lynette, qui lui rend de ce fait ses services, sans rien lui devoir au final. Dans les deux cas, le compromis est de taille.

Dans la même optique, lorsque l'adjuvant est masculin, il n'est jamais une menace pour le mari, l'amant ou le petit ami. Le docteur Albert Goldfine, comme nous l'avons constaté, est présenté comme l'antagoniste parfait de Rex Van de Kamp, dans la mesure où il aide Bree psychologiquement à surmonter ses problèmes de couple, là où son mari fait preuve d'une parfaite incompréhension. Goldfine est un confident professionnel tenu par le secret, qui peut de ce fait tout entendre. Il permet donc à Bree de s'exprimer librement, sans crainte. Malgré ses évidentes qualités, ce médecin n'est pas une menace pour Rex, de par son physique peu engageant et sa volonté de ne pas entretenir de relation privée avec ses patients. Il a donc tout d'un adjuvant de choix.

Andrew Van de Kamp, qui joue un rôle important dans la résolution des problèmes de Gabrielle, possède un statut ambigu du fait qu'il n'a pas conscience que son acte dramatique envers Juanita Solis aide sa voisine plus qu'elle ne la peine. Cependant, Andrew possède une position similaire à celle de Goldfine en temps qu'adjuvant masculin, dans le fait qu'il n'est pas une menace pour Gabrielle : C'est un adolescent, de surcroît homosexuel. Gabrielle n'a donc strictement rien à craindre de lui. Inconsciemment, ces deux personnages sont liés dans le secret de l'accident de Mama Solis.

L'importance des personnages adjuvants repose donc sur leur implication dans la résolution des problèmes des héroïnes, mais aussi sur le fait que leur position les empêche d'aggraver les situations des protagonistes qu'ils aident, ce qui se révèle être la condition sine qua non pour que l'intrigue puisse concrètement évoluer. Il apparaît comme difficile, voir impossible de les contraindre à un seul et unique modèle : il n'y a pas d'adjuvant type dans *Desperate Housewives*, chacun participant à l'intrigue a sa manière et avec un objectif différent, voire dans le cas d'Andrew, totalement inconscient.

Les adjuvants sont majoritairement autonomes, à condition qu'ils vivent près du domicile des héroïnes, et donc fassent partie intégrante de leur environnement. La proximité d'un foyer est ainsi synonyme d'intimité, et rend logiquement le personnage maître de sa vie et libre de ses choix. Ainsi, le seul personnage faisant exception s'avère être le Docteur Goldfine, dont on ne sait rien, et que l'on découvre toujours dans des lieux neutres, à savoir son cabinet, ou un restaurant. Cependant cet aspect du personnage s'avère être bénéfique pour sa relation avec Bree, qui voit toute intrusion dans son intimité comme une terrible violation.

Il y a donc une vraie logique dans l'association, parfois improbable, entre les héroïnes et les adjuvants qui interviennent dans leur existence.

Les personnages opposants

A l'inverse des adjuvants qui aident les héroïnes, les personnages opposants n'ont que rarement d'autre objectif que de les enfoncer un peu plus dans les difficultés. L'autre différence, c'est qu'ils n'ont pas nécessairement besoin d'être particulièrement actifs pour cela, ce qui explique la présence de personnages masculins dans cette catégorie, dont certains ont déjà été cités pour leur passivité au cœur de l'histoire.

On trouve plusieurs catégories de personnages opposants, qui sont en majorité numérique par rapport aux adjuvants, auxquels ils se confrontent lorsqu'ils se mettent en travers de la route des héroïnes. Les opposants et les adjuvants se situent, toujours selon Greimas, dans la même sphère narratologique, à savoir celle de la lutte, qui se trouve sur l'axe du pouvoir. Les héroïnes, placées quant à elles sur l'axe du vouloir, semblent donc laisser les adjuvants se « battre » pour elles contre les opposants, ou subissent tristement la présence de ces derniers lorsque aucun allié n'est présent. Ce schéma est présent de nombreuses fois dans la saison, et pour toutes les héroïnes.

A nouveau, on peut constater une séparation nette entre les opposants féminins et masculins. Les femmes qui tiennent ce type de rôle sont, à l'inverse des adjuvantes, dangereuses pour les personnages.

Pour Susan, l'opposant principal se trouve être Edie : Privée de son domicile par Susan, qui y met le feu inconsciemment dans le pilote de la série, ce personnage est en marge des autres, car sans réelle intimité. On retrouve donc Edie dans l'intimité des autres, et plus particulièrement de Susan, par l'intermédiaire de Mike. Elle est présentée comme une femme calculatrice et sans grand scrupule ce qui la rapproche fortement de Martha Huber sur ce point. Néanmoins, Mme Huber est un opposant nettement plus redoutable, car elle n'hésite pas à s'immiscer dans la vie de la plus grande partie des gens du quartier. Elle est d'ailleurs responsable de la mort de Mary Alice, dans la mesure où elle est le mystérieux corbeau qui a envoyé la fameuse lettre. Mais le coté redoutable de Martha ne s'étend pas sur une longue durée, dans la mesure où elle meurt en milieu de saison.

Edie se révèle en vérité être un personnage plus profond qu'il en a l'air. Malgré des apparences sommes toutes un peu malsaines (elle sort et couche avec de nombreux

hommes durant la saison), elle connaît le fair-play, et n'insiste plus auprès de Mike lorsqu'il est avec Susan. Dans l'épisode « Ca Plane pour elle », où Mike reçoit la visite d'une amie rendant Susan jalouse, Edie avoue à cette dernière avoir envie de la « secouer » pour la faire réagir, car il lui serait nettement plus simple de « voler » Mike à elle qu'a une autre femme. Edie Britt est donc une opposante dans le sens où le désir de compétition influence ses choix. Mais pour recréer cette compétition, elle peut se transformer l'espace d'un instant en un personnage adjuvant, prenant même partie dans l'intrigue principale pour aider Susan a avancer dans l'enquête sur la mort de Marie Alice. Pour reprendre les théories de Claude Bremond[36], on peut considérer qu'Edie devient alors une *alliée* de l'*alliée* du *bénéficiaire passif*. Une aide cependant intéressée, puisque la femme au foyer, jusqu'ici mise à l'écart, demandera à intégrer le groupe des héroïnes : l'échange de service correspond donc à la première forme exprimée par Bremond : « l'aide est fournie dans l'attente d'une compensation future : l'allié se comporte alors en *créancier* du bénéficiaire »[37]. Dans tous les cas, Edie se montre clairement sur l'axe du pouvoir, puisqu'elle agit pour ou contre Susan. Le 'vouloir' ne lui suffit pas. C'est ce qui l'écarte principalement du statut d'héroïne.

Privée de Martha Huber, Edie se rapproche de Carl, l'ex-mari de Susan, ce qui ennuie beaucoup cette dernière. Néanmoins, Carl ne fait rien : Il est encore une fois une source de problèmes passive. C'est Edie qui cause le trouble en dévoilant certains secrets du mari infidèle lors d'un repas, provoquant ainsi la colère de Susan, et laissant un Carl sans aucune réaction. Cet homme a donc une valeur de renforcement du pouvoir d'Edie, plus qu'une véritable valeur opposante.

Du coté de Lynette, il apparaît évident que les opposants principaux sont ses enfants. Ces derniers, de par leur comportement extrêmement turbulent et provocateur, constituent l'épreuve principale de leur mère pour la totalité de la saison. L'arrivée ou la présence de ces enfants à l'écran est automatiquement synonyme de situation déplaisante pour Lynette.

La force de ces personnages opposants, c'est qu'au-delà de leur propre rayon d'action (le mot 'pouvoir' a ici un sens terriblement sadique puisqu'il est appliqué au sens propre du terme, sans aucun détour) qui consiste généralement à salir, voler, crier ou provoquer, ils ont la faculté d'attirer vers Lynette de nouveaux opposants de toute sorte. Les enfants de

[36] Claude BREMOND, op.cit.
[37] Ibid. p.72

Lynette transforment littéralement leur mère en un véritable « aimant à opposants », la mettant dans des situations toujours plus honteuses et délicates, dont elle est contrainte de se sortir seule, sous le regard de ses nombreux juges. Ici encore, la passivité des opposants est lourde, car l'absence d'action entraîne fatalement la nécessité, pour la mère de famille, de faire ses preuves face à ses responsabilités, et à se donner en spectacle pour tenter de sauver un semblant d'apparence.

La notion de spectacle est totalement explicitée plusieurs fois dans la saison, en particulier lors de la séquence avec la maîtresse d'école dans l'épisode « Le Blues de la businesswoman ». Lynette, contrainte de séparer, seule, ses jumeaux pour les mettre dans des classes différentes, agit sous les yeux de l'institutrice, qui l'épie par l'entrebâillement de la porte en mangeant des cacahuètes. Spectatrice de la situation, comme si elle était au cinéma ou devant sa télévision, l'institutrice est l'exemple type d'opposant que rencontre Lynette tout au long de la saison : 'attirée' par les enfants, elle assiste avec jubilation au déclin de leur mère, sans rien faire, alors que son propre statut professionnel lui permettrait d'utiliser son autorité – et donc de son 'pouvoir'. L'humiliation n'en est que plus forte pour Lynette, qui malgré son désir de résoudre le problème – qui correspond à l'axe du 'vouloir' – n'y parvient pas, et se donne gratuitement en spectacle.

Comme pour Carl qui accentue le rôle d'Edie, les enfants de Lynette (trois garçons !) attirent donc les opposants les plus farouches du personnage. Il n'y a pas d'âge pour être un mâle gênant dans *Desperate Housewives*.

Pour Bree, le personnage qui s'oppose le plus à elle est sans aucun doute son fils Andrew. Si Rex, de part son attitude passive, n'aide pas sa femme, Andrew la provoque et agit de façon considérée, entraînant de graves conséquences pour la famille, paradoxalement bénéfique pour d'autres.

Andrew est sans nul doute l'opposant le plus brutal de tous, car il agit uniquement dans le but de nuire à sa mère, sans espérer en tirer, à l'instar d'Edie, autre chose qu'un plaisir sadique de satisfaction. Andrew change néanmoins de comportement après son coming out, dans l'épisode « Une Voisine qui vous veut du bien ». Là, il avoue clairement ses intentions au révérend de la paroisse fréquenté par la famille : Il désire porter un coup fatal à sa mère, lorsqu'elle s'y attendra le moins. Si cet acte n'apparaît pas dans la première saison, Andrew agit suffisamment dans cette dernière pour désespérer Bree, déjà mise en difficulté par ses problèmes de couple. Problèmes qui se révèlent être, en réalité, à

l'origine du comportement d'Andrew, qui accuse ouvertement sa mère d'être à l'origine de la détérioration de leur famille. C'est en s'opposant une nouvelle fois à Bree qu'Andrew, au volant de la voiture neuve offerte par son père, renverse violemment Juanita Solis. Si ce drame renforce la position d'opposant d'Andrew envers Bree, il en fait cependant un adjuvant pour Gabrielle, même si cette situation restera inconnue à jamais des deux partis concernés.

L'acte d'Andrew est donc par conséquent salvateur pour Gabrielle, puisque Juanita, la mère de Carlos, est sa principale opposante. Le contact entre les personnages secondaires 'parasite' ainsi l'existence des personnages principaux, en bien ou en mal selon les partis.

Juanita est un opposant sur de nombreux tableaux : Tout d'abord, dans ses actions : Le seul objectif de cette mère protectrice est d'évincer sa belle-fille de la vie de son fils, de préférence en prouvant son adultère. Juanita ne cache pas ses intentions vis-à-vis de Gabrielle, et va même jusqu'à la menacer de représailles au cas où elle ferait du mal à Carlos. Malgré tout, Juanita se contente la plupart du temps de suivre sa bru partout où elle se rend, pour limiter son champ d'action. La force de Mama Solis est autant dans sa détermination à faire tomber Gabrielle, que dans sa faculté à lui ôter toute liberté par sa simple présence. Juanita s'oppose aussi à Gabrielle sur le plan représentatif, ainsi que sur le rôle qu'elle tient. La mère de Carlos effraie la femme de ce dernier car elle symbolise tout ce qu'elle n'est pas elle-même, et, plus encore, tout ce qu'elle se refuse à devenir, à savoir une mère de famille possessive et économe. L'antagonisme de ces personnages est particulièrement marquant sur ce point, et renforce d'autant plus le besoin qu'ont les deux femmes à s'imposer l'une et l'autre aux yeux de Carlos. A ce sujet, si l'accident – puis la mort – de Juanita apparaît comme favorable pour Gabrielle qui peut, de ce fait, préserver le secret de sa liaison avec John (un temps seulement, d'ailleurs, comme nous avons pu le constater), la situation de Gabrielle en fin de saison, seule, enceinte et financièrement désavantagée, laisse penser que Juanita a atteint son objectif. Une vengeance posthume, en somme.

Ainsi, on constate que, contrairement aux adjuvants dont la plupart avaient une intimité bien déterminée, sous-entendant une autonomie et une vie privée, les personnages jouant le rôle d'opposant sont surtout présents dans la vie des personnages qu'ils

contrarient, et sont particulièrement adeptes du parasitage : Edie dans la vie de Susan et de Mike, Andrew dans la vie de sa mère, les enfants de Lynette qui attirent des « spectateurs » bien loin d'être les bienvenus, et la belle-mère de Gabrielle, Juanita, piste sa bru jusque dans les cabines d'essayage des grands magasins pour être certaine de ne rien rater.

Peu importe, de ce fait, que ces personnages aient ou non une vie privée percevable par le spectateur ou même par les héroïnes, car leur existence au sein de la diégèse ne se résume que par une suite d'intrusion dans l'existence des autres. En définitive, c'est la seule chose à retenir de cette catégorie de personnages, qui brille avant toute chose par leurs comportements parasitaires, que par leurs actions concrètes au sein des différentes intrigues.

Seconde partie :
La représentation sociale de la femme au foyer américaine

L'image de la ménagère : du mythe à la réalité ou de la réalité au mythe ?

Le mythe selon Roland Barthes

Pour comprendre la façon dont opère l'aspect mythologique de la série, nous allons nous servir du travail effectué par Roland Barthes dans son ouvrage *Mythologies*[38], et en particulier la seconde partie de l'étude, intitulée *Le mythe, aujourd'hui*, où Barthes définit le mythe selon de nombreux points, en particulier en le confrontant à la sémiologie de Ferdinand de Saussure.

Pour l'auteur, « le mythe est un système de communication, c'est un message […], c'est un mode de signification, c'est une forme. », ajoutant ensuite « puisque le mythe est une parole, tout peut être mythe, qui est justiciable d'un discours. »[39]. Nous voici donc fixé sur les limites de la mythologie, qui s'annoncent, de ce fait, inexistantes, puisque comme l'indique Barthes, « aucune loi […] n'interdit de parler des choses. ».

Le mythe possède, à la base, un fondement forcément historique, puisque c'est l'Histoire qui permet de passer du réel au mythe, en transformant les faits en parole. Dans ce fait réside les principaux enjeux de la définition du mythe selon Roland Barthes, enjeux qui ressortent de l'amalgame fait vis-à-vis de la sémiotique, et du schéma du *Cours de Linguistique générale* concernant le Signe : Signe = Signifiant (image acoustique)/ Signifié (concept). Le mythe, quant à lui, transforme le Signe en Signifiant, confirmant ainsi qu'il n'est que parole, comme nous l'avons déjà constaté plus haut. De façon plus concrète, il est finalement très simple d'assimiler *Desperate Housewives* à une parole, dans la mesure où c'est l'idée que la série véhicule qui lui donne son sens, et qui utilise le mythe de la ménagère pour l'exposer au regard des téléspectateurs. Le message reçu est donc une parole, télévisuelle certes, mais bel et bien un message. Pour être mythe, il suffit juste de signifier quelque chose : « Le mythe ne peut se définir ni par son objet, ni par sa

[38] Roland BARTHES, *Mythologies*, Editions du Seuil, Paris, 1957
[39] Ibid, p.181

matière, car n'importe quelle matière peut être dotée arbitrairement de signification : la flèche que l'on apporte pour signifier un défi est elle aussi une parole. »[40].
Barthes considère que la mythologie est un mélange de sémiologie et d'idéologie comme science historique, car elle étudie des *idées-en-forme*, c'est-à-dire des idées qui disposent d'un bagage de signifiants même si ce n'est pas forcément le cas à première vue : En d'autres termes, le mythe a toujours une signification, même si elle est cachée, et il est toujours motivé, ce qui l'oppose à l'arbitraire du Signe en sémiologie.

Le mythe se nourrit du sens de son sujet. En d'autres termes, il efface le passé historique pour en faire une sorte de vérité à valeur générale. L'objectif du mythe n'est pas de montrer la réalité, mais clairement de la déformer, par l'absence de sens concret et orienté. A partir du moment où il arbore un sens, le mythe n'en n'est plus un : Il faut donc le limiter au maximum a des généralités. Une idée qui prend forme dans *Desperate Housewives* lorsqu'on tente de percer le contexte spatio-temporel de l'œuvre : Si l'on connaît le lieu – Wisteria Lane – car il est cité par les personnages, et l'époque – la nôtre – de part les indices technologiques (les voitures par exemple) la série n'offre, en réalité, aucun indice concret pour déterminer un contexte précis : On ne parle pas de l'actualité, on ne lit pas les journaux livrés, on ne regarde rien de pertinent à la télévision. En ça, *Desperate Housewives* est un texte qui accompli parfaitement l'objectif mythologique mis en avant par Roland Barthes : Il est totalement dépolitisé, selon les termes de l'auteur : « La fonction du mythe, c'est d'évacuer le réel : il est, à la lettre, un écoulement incessant, une hémorragie ou, si l'on préfère, une évaporation, bref une absence sensible. »[41].
Le fait qu'il puisse posséder un nombre illimité de Signifiants contribue à cette valeur : Dans *Desperate Housewives*, ont constate la présence d'au moins quatre Signifiants, qui sont les quatre héroïnes. En vérité, ces personnages recèlent chacun plusieurs Signifiants, de part leur motivation à cacher aux yeux des autres la vérité sur leur vie privée : par exemple, Bree possède au moins deux facettes : celle de la ménagère modèle, à l'écoute de ses voisins et toujours de bon conseil : c'est ce qu'on appellera le 'Signifiant public'. D'autre part, Bree est une femme névrosée, incapable de gérer ses angoisses autrement que par le biais des tâches ménagères : c'est le 'Signifiant privé'. Une dualité que l'on retrouve chez nos quatre héroïnes, et qui peut même se retrouver triplée lorsque le

[40] Ibid, p.182
[41] Ibid, p.217

personnage mène une double vie dans le privé (c'est le cas de Gabrielle, qui trompe son mari). Le mythe de la ménagère se retrouve donc par « touches » dans les personnages, dispersés dans leurs différents Signifiants. Il est ainsi généralisé au maximum, et ne prend un sens véritable que lorsqu'on combine la totalité de ces éléments. C'est aussi à partir de cet instant que la vision de la série devient critique.

L'autre élément d'importance décrit par Barthes dans son ouvrage se révèlent être les trois manières de recevoir le mythe : En premier lieu, la méthode qui consiste à recevoir le mythe comme un symbole. La seconde, quant à elle, rejoint la démarche du mythologue qui va tenter de percer la signification du mythe, et va voir au travers lui l'alibi de ce qu'il représente. Enfin, la troisième assimilation, celle qui nous intéressera dans notre cas, place l'individu en tant que lecteur du mythe dans un contexte qui oscille entre réalité et fiction, proposant ainsi une vision dynamique de ce qu'il propose. On touche donc ici à une démarche qu'il nous faudra effectuer, car comme le dit Barthes, « C'est le lecteur de mythes lui-même qui doit en révéler la fonction essentielle ».

Le mythe semble donc être une entité puissante qui, si elle peut être étudiée, apparaît comme difficile à briser. Ce que stigmatise le mythe semble donc être condamné à rester sous son emprise. Pourtant, selon l'auteur, il existe une arme contre le mythe, qui serait de « le mystifier à son tour [en produisant] un mythe artificiel : et ce mythe reconstitué sera une véritable mythologie. Puisque le mythe vole du langage, pourquoi ne pas voler le mythe ? »[42]. L'exemple étudié par Barthes, à savoir le roman de Flaubert *Bouvard et Pécuchet* nous renvoie, à nouveau, sur notre sujet. Barthes expose en effet une idée intéressante sur l'objectif de Flaubert au travers de son œuvre, que le mythologue caractérise comme étant « un mythe au second degré » : Flaubert, pour qui la bourgeoisie n'était qu'une « laideur esthétique », crée dans son œuvre un paradoxe entre la nature même de ses personnages, ce qu'ils croient être ou veulent être, et le monde qui les entourent. Dans une attitude semblable à celle évoquée auparavant avec *Desperate Housewives*, ont peut considérer que les deux personnages sont constitutifs de plusieurs Signifiants : Ils font partie d'une certaine Bourgeoisie, mais restent néanmoins en conflit avec cette classe. La démarche critique de l'écrivain au travers d'une œuvre qui expose ce

[42] Ibid, p.209

qu'il n'apprécie pas va contribuer à créer une rhétorique qui va démystifier le mythe de base, pour en créer un nouveau via l'œuvre finale. Dès lors, cet aspect du concept mythologique nous entraîne, dans notre contexte, à nous poser la question suivante : Quel est l'usage véritable que fait *Desperate Housewives* du mythe de la ménagère, et n'est-elle pas, elle-même, un contre mythe ?

La place du mythe dans la série

La question est désormais posée : de quelle façon *Desperate Housewives* s'inspire-t-elle du mythe éculé de la femme au foyer, quelles sont les relations qu'elle entretient avec ce mythe, et qu'elle est, dans le cas où la situation se présenterait, la nouvelle forme de mythe mise en place dans la série ? En se basant sur la démarche de Roland Barthes, on peut distinguer deux temps distincts dans l'utilisation du mythe de la ménagère. Et le premier de ces temps s'avère être, en réalité, extrêmement court, puisqu'il ne concerne que le début de l'introduction de l'épisode pilote, à savoir la présentation de la dernière journée vécue par Mary Alice.

En approximativement deux minutes, la série pose les bases du mythe de la ménagère, tel qu'on pouvait déjà le découvrir dans *Ma Sorcière bien-aimée*. Mary Alice, présente à cet instant à l'écran et en voix-off, dévoile sa journée-type : faire les courses, accomplir les tâches ménagères quotidiennes, et servir sa famille. Mais cet exemple, nous le savons depuis l'introduction, présentait dans un premier degré prononcé le rôle de l'épouse parfaite, avec toute l'ingratitude de cette position et la soumission matrimoniale de circonstance correspondant à l'époque ciblée, c'est-à-dire les années 60. Puis, sans qu'on ne s'y attende – et ce bien que la voix-off nous y ait préparé en qualifiant cette journée à première vue banale de « journée extraordinaire » – la mère au foyer se suicide d'une balle dans la tête. A partir de cet instant, le personnage bascule sur ce que l'on a appelé précédemment le 'Signifiant privé'. Le mythe commence dès lors à s'effriter, puisqu'il n'est plus conforme à ce qu'il était à l'origine de part une prise de position narrative : Si cette femme au foyer visiblement sans histoire, dévouée à sa famille et donc, conforme à l'image mythique de la ménagère, en vient à se suicider après avoir fait la démonstration de son existence merveilleuse, alors sa vie n'était sans doute pas aussi conforme que ça. Ce que l'on remarque à la lumière de cette constatation, c'est qu'en usant des théories de Barthes, on en revient au postulat premier de la série, à savoir « la vie des femmes au foyer est-elle une vie épanouie ? ». A cet instant dans l'intrigue, il est impossible d'avancer une théorie à ce sujet ; c'est pourquoi nous considérons le mythe de la femme au foyer tel qu'il était conçu sur le modèle de la ménagère américaine des années 60, comme seulement fissuré.

Mais par la suite, l'histoire se développe, et nous amène à la rencontre des quatre héroïnes dont nous nous sommes désormais accoutumés, et qui possèdent chacune des traits de caractères différents, dont certains renvoient directement au mythe de la femme au foyer. Car elles le sont toutes, nous l'avons vu, malgré leurs oppositions. Ce groupe de personnages, rapidement, va se poser la même question que le téléspectateur : Pourquoi Mary Alice s'est-elle suicidée ? On assiste alors à une mise en abîme de la réalité sur la fiction : Le mythe se brise alors de plus en plus, du fait que les personnages eux-mêmes s'interrogent sur leur réalité, qui est pour nous la diégèse, tandis que le téléspectateur va petit à petit commencer à développer une vision critique de la vie de la ménagère à l'écran, en suivant les héroïnes dans leur vie privée compliquée, mais rarement exposée aux regards des voisins. La ménagère de *Ma Sorcière bien-aimée*, soumise autant que dévouée, va alors faire place, au fil des épisodes, à des ménagères qui ne se fondent non seulement pas dans un moule unique, mais qui se montrent combatives face aux problèmes, aussi originaux soient-ils. *Desperate Housewives* ne se présente pas comme étant fidèle à la réalité : comme le dit Barthes au sujet de Flaubert, « Le langage de l'écrivain n'a pas à charge de *représenter* le réel, mais de le signifier. »[43]. A ce titre, le but de la série n'est clairement pas de se montrer fidèle à la vraie vie des ménagères – il suffit d'observer les situations vécues par les personnages pour en déceler l'originalité – mais d'en capturer l'essence. Or, c'est bel et bien l'objectif du mythe, qui « transforme l'histoire en nature » !

L'un des enjeux importants dans cette approche mythologique de notre sujet se trouve dans le double axe narratif que nous avons constaté plus haut. La diégèse de la série est, rappelons-nous, constitué de deux trames maintes fois évoquées : La trame principale – Mary Alice, sa mort, ses raisons – qui s'étend sur toute la saison, et la trame secondaire, qui est tissée d'une multitude d'intrigues privées plus ou moins conséquentes. Ces deux trames jouent, en vérité, deux rôles bien distincts dans la démarche mythologique de la série.

Dès le départ, nous l'avons constaté, la trame principale effrite le mythe de la ménagère, offrant des interrogations sur la véritable vie de la femme au foyer. C'est cette même trame qui entraîne la rencontre avec les quatre héroïnes, qui vont se poser les mêmes questions que le spectateur. Jusque là, nos constatations précédentes restent inchangées ;

[43] Ibid, p.210

c'est le départ, au sens propre du terme, de la trame secondaire qui va faire évoluer le mythe.

Car si l'intrigue principale joue un rôle destructeur du mythe de la ménagère tout au long de la saison, pour atteindre son paroxysme avec la révélation des actes malsains de Mary Alice (la ménagère modèle était en réalité bien loin d'en être une) au dernier épisode de la saison, les intrigues secondaires, en mettant en scène les quatre ménagères dans leur vie privée semée d'embûches, vont contribuer à instaurer une nouvelle vision de la femme au foyer, principalement grâce au 'Signifiant privé'. Le 'Signifiant public' reste, quant à lui, attaché à l'intrigue principale, dans la mesure où les personnages cherchent à découvrir la vérité sur la défunte ménagère sans pour autant dévoiler leurs soucis personnels. De ce fait, le 'Signifiant public' participe activement à la démystification de la femme au foyer par le biais de l'intrigue principale, alors que le 'Signifiant privé' en reconstruit un autre par le biais des intrigues secondaires, développant ainsi un jeu de vraisemblances collant à notre époque. On en revient ainsi à l'attitude décrite par Barthes pour « vaincre » le mythe : le mythifier à son tour, en en faisant « le point de départ d'une troisième chaîne sémiologique, de poser sa signification comme premier terme d'un second mythe ». La boucle est alors bouclée et le mythe, s'il est « brisé », est effectivement reconstruit immédiatement.

Face à de telles constatations, difficile d'éluder l'aspect mythologique de la série, et la façon dont elle applique les théories de Barthes. Sans jamais imposer d'opinion politique, sans jamais employer les termes propres au féminisme, la série reconstruit, par touches, à travers des symboles de la vie quotidienne contemporaine, compliquée pour les femmes au foyer (correspondant à ce que le mythologue considère comme étant la « substance idéologique »), ou bien des indices de mise en scène (la « valeur sémiologique »[44]) une version actualisée, moderne, du mythe de la ménagère tel qu'il avait été conçu aux Etats-Unis dans les années 60. La démarche est, ici, et malgré l'absence d'engagement explicite, totalement critique. Critique tout d'abord de par le recul imposé aux héroïnes vis-à-vis de leur propre condition (une amie qui avait visiblement tout pour être heureuse se suicide : elle n'était donc sans doute pas aussi épanouie que nous le pensions. Qu'en est-il de nous ?). Les personnages doivent alors

[44] Ibid, p.211

évoluer dans un quotidien problématique tout en ayant conscience que c'est sans doute le même univers qui a tué Mary Alice. Puis, critique dans l'image présentée au spectateur, donc les codes initiaux (le mythe d'origine, en réalité) sont remplacés par d'autres, actualisés au fil des épisodes, et assimilés au fur et à mesure. Si le spectateur non entraîné à réagir à ses changements va se contenter de regarder *Desperate Housewives* pour ce qu'elle est à l'origine (une série américaine mettant en scène des ménagères quadragénaires), il ne pourra néanmoins pas échapper aux codes mis en place dans la série. Il rira, s'indignera, compatira, mais dans tous les cas, le matériel sémiologique contenu dans cette représentation le fera réagir. Et le texte, ainsi, aura remplit ses objectifs.

La construction du « nouveau » mythe passe par l'exploration de certaines vastes thématiques. En s'appuyant sur des sources sociologiques, nous allons désormais tenter de comprendre ce que dévoile l'usage de ces thèmes, qui renvoient pour la plupart à des problématiques de la société actuelle.

Sociologie des thèmes abordés par la série

De toutes les thématiques abordées par la série, nous en relèverons trois qui, si elles ne sont pas uniques, ont une importance particulière. Les tâches ménagères et les idées féministes ne sont jamais réellement abordées de façon directe dans la série, mais sont pourtant omniprésentes. En nous appuyant sur des études sociologiques, nous allons donc tenter d'en percer les mystères.

Les tâches ménagères

L'un des premiers éléments venant à l'esprit lorsqu'on évoque la femme au foyer s'avère être, dans bien des cas, les tâches ménagères. Dans *Desperate Housewives*, on pourrait plus précisément envisager que ce thème précis renverrait les téléspectateurs sur un personnage particulier, à savoir Bree Van de Kamp, tant l'intendance de sa maisonnée fait partie intégrante de son existence. Pourtant, même si ce personnage tiendra sans aucun doute le haut du pavé dans l'étude qui va suivre, se limiter à lui serait une grossière erreur. Car les quatre héroïnes, aussi différentes soient-elles, entretiennent toutes un lien particulier avec les tâches ménagères. Et ces dernières s'annoncent particulièrement révélatrices des protagonistes de la série, pour peu qu'on les analyse avec les outils qui s'imposent.

A ce titre, le travail de Jean-Claude Kaufmann nous sera particulièrement utile. Ce sociologue travaille énormément, en effet, sur la formation des normes de la société contemporaine. Un fil conducteur qui l'a motivé à creuser, dans son livre *Le cœur à l'ouvrage*[45], du coté des tâches ménagères. Cet ouvrage est particulièrement intéressant pour nous, puisque Kaufmann, plusieurs années avant la création de la série – et dans une optique totalement différente – détermine plusieurs tendances de femmes au foyer aussi diverses qu'opposées, en interrogeant des femmes, au foyer ou non, aux méthodes et aux mœurs bien différentes. Ainsi, le sociologue présente des célibataires, des femmes au foyer mariées, jeunes ou plus âgées, ou encore des femmes qui travaillent. Chacune d'entre elles ont des manières différentes de tenir leur maison, et témoignent sans le savoir du statut cosmopolite de l'univers ménager contemporain. C'est grâce à ses théories que nous allons avancer dans notre étude des tâches ménagères au sein de la série.

[45] J-C. KAUFMANN, *Le cœur à l'ouvrage*, Editions Nathan, Paris, 1997

Nous l’avons déjà constaté maintes et maintes fois, le statut de femme au foyer que partage les héroïnes de la série n’est pas nécessairement facteur, ou le facteur de rapprochement qui les regroupe. Malgré cela, cette considération particulière inclue un certain nombre de caractéristiques, dont les tâches ménagères. Mais là encore, la manière d’agir diffère. Kaufmann le souligne très tôt dans son étude : « il n’y a plus une bonne manière de faire, mais une infinité de possibles. Contre cette multiplicité déstabilisante, chacun doit trouver le moyen de se river à sa manière personnelle (généralement définie comme ‘la’ manière, la bonne manière). [46]». Ainsi, les personnages ont, comme n’importe qui, leur propre manière d’agir face aux situations auxquelles ils sont confrontés. Les tâches ménagères sont là : reste à savoir quand, comment, et par qui elles seront effectuées.

Avec les quatre personnages suivis dans leur quotidien, Desperate Housewives couvre un très large éventail de possibilités concernant les tâches ménagères : Tout d’abord, il y a Bree, incarnation de l’extrême ‘actif’, puisqu’elle fait tout elle-même. Cuisine, ménage, jardinage, lessive, réparation d’objets, tout y passe, et c’est souvent ça le problème pour Bree, qui fait passer les tâches ménagères avant tout le reste. Vient ensuite Lynette, qui réalise elle aussi tout, toute seule, mais avec bien moins de plaisir que Bree. Pour Lynette, frotter et ranger n’a rien d’une échappatoire, c’est seulement le découlement logique de son statut de mère au foyer. Le résultat est aussi le reflet de son aptitude à jouer son rôle : il sera donc déterminant pour elle, malgré la contrainte qu’il représente au quotidien. Susan, quant à elle, si elle n’est pas exempte de tâches ménagères, n’en réalise que très rarement à l’écran, à part la vaisselle, parfois la lessive, et de temps en temps, quelques menus travaux de jardinage. Un investissement relativement limité, qui tient en partie à l’aide que lui apporte sa fille Julie au quotidien. Le rôle de ‘mère’ étant littéralement partagé entre Susan et sa mature de fille, il apparaît comme logique que les tâches ménagères le soient aussi. Enfin, Gabrielle est, quant à elle, l’illustration de l’extrême ‘passif’ : elle ne fait absolument rien pour entretenir sa maison, laissant le soin à une femme de ménage de s’en occuper. Pire, même : La jeune épouse va jusqu’à déconsidérer son petit personnel, qu’elle estime juste bon à récurer les sols, et force sa technicienne de

[46] Ibid, p.30

surface à mentir pour l'aider à couvrir son adultère. Mensonge et ménage sont visiblement, pour Gabrielle, deux tâches ingrates qu'il vaut mieux laisser faire aux autres.
D'un extrême à l'autre, on trouve donc une évolution progressive de la place des tâches ménagères dans la vie des héroïnes. Cet éventail de procédés n'est certainement pas dû au hasard : chaque héroïne possède sa propre façon de faire et de voir les choses, tout comme les téléspectateurs, et surtout, les téléspectatrices. Couvrir le panel de réaction le plus vaste possible apparaît donc comme une façon de renforcer l'attachement au personnage, ainsi que le processus d'identification. C'est principalement la symbolique qui parle, et chaque attitude possède des significations purement sociologiques qui renvoient tant bien que mal à une certaine réalité. A la façon de Jean-Claude Kaufmann, qui interroge des personnes de tout type et de tout âge pour déterminer ce que cachent leurs habitudes, nous allons donc tenter de comprendre le fonctionnement des personnages vis-à-vis de ces tâches ménagères.

Pour Kaufmann, « chaque individu a son système de gestes qui lui est propre. Théoriquement libre d'inventer à sa guise, le regard des autres lui dit cependant quelles sont les normes, et les limites à ne pas dépasser. »[47]. Une idée claire, qui suppose cependant une chose : que l'entourage joue effectivement un rôle de frontière. Si Bree apparaît comme étant la plus « portée » par les tâches ménagères, c'est avant tout parce qu'elle entretient des rapports très marqués avec le statut traditionnel de la femme au foyer, tel qu'il était conçu dans les années 60. Intemporelle sur ce point, elle ne correspond pas aux normes actuelles, et affiche une perfection qui fait d'elle un modèle de réussite : dès lors, l'idée mise en forme par le sociologue s'égare, puisque le personnage hors normes est finalement pris comme modèle par les autres femmes au foyer. C'est à n'en pas douter la raison pour laquelle Bree Van de Kamp a autant de mal à considérer son attitude comme malfaisante vis-à-vis de sa famille, qui s'avère être la seule instance qui ne l'admire pas. Critiquée par sa famille pour ses actions ménagères, la femme au foyer développe une névrose telle qu'elle va s'enfermer encore plus dans la spirale du ménage. Étonnamment, on peut voir dans ce qui détruit sa famille une tentative de reconstruction de cette dernière, car comme le souligne Kaufmann, « à travers ce geste [ménager] personnel, voire secret, la ménagère recompose du familial. Paradoxalement, la famille se fabrique à travers d'actions fortement individualisées ; la personnalisation de

[47] Ibid, p.39

l'échange avec l'objet n'est qu'un moment d'un processus plus large. »[48]. Concernant ce rapport direct avec l'objet, la série nous offre un superbe exemple, concernant Bree : Rappelons-nous lorsque cette dernière, seule après le départ de son époux Rex, reçoit la visite de celui-ci alors qu'elle est en train de réparer une tasse ébréchée. Consterné par l'attitude de sa femme, le mari demande à Bree pourquoi elle ne jette pas tout simplement l'objet cassé pour en racheter un autre, neuf et entier. Ce à quoi la ménagère répond qu'elle préfère réparer ce qu'elle possède déjà. Une phrase à double sens, qui renvoie l'état de la tasse abîmée à la situation du couple qui se détériore de plus en plus. Tout comme elle répare son objet, Bree désire réparer son mariage, plutôt que de le laisser sombrer de façon définitive. Le ménager joue donc un rôle extrêmement important, car il donne l'impression – voire même, parfois, l'illusion – que la femme au foyer possède un contrôle certain sur son existence. De façon proche au personnage de Bree, Kaufmann étudie, dans son ouvrage, la situation vécue par une femme qui, au bord du gouffre (elle venait de perdre son emploi), a trouvé refuge dans l'action ménagère : « elle ne fit pas la moindre distinction entre mobilisation pour le travail et agitation ménagère : le combat contre la saleté et le désordre s'inscrivait comme le combat professionnel dans un unique mouvement de lutte pour la vie. C'est ainsi que les choses devinrent encore plus brillantes malgré la crise dans laquelle elle se débattait. »[49], et plus loin, l'auteur ajoute que la maniaquerie de cette femme pose problème dans sa vie de couple : « ici le relationnel est entravé par le ménager. Non seulement les objets passent avant les personnes, mais ils sont devenus un obstacle à la vie conjugale. »[50]. Difficile, une fois encore, de ne pas faire le rapprochement avec la famille de fiction, où mari et enfants se rebellent contre une mère qui cherche à garder le contrôle de son univers, par le biais des tâches ménagères. Ces dernières, outre une impression de contrôle, renvoient aussi souvent au souvenir d'une existence plus sereine, transformant l'acte de 'faire le ménage' en un véritable plaisir : « La sensation de plaisir s'inscrit dans un imaginaire composite fait de symbolique des corps, d'amour tissant des liens familiaux, […]. Les époques aussi sont mélangées. Passé, présent, avenir : les scènes s'enchevêtrent sans aucun respect de la chronologie. »[51] nous explique Kaufmann. Ici encore, le personnage de Bree offre un exemple crucial, en fin de saison, lorsque Rex attend son opération dans sa chambre

[48] Ibid, p.68
[49] Ibid, p.67
[50] Ibid, p.66
[51] Ibid, p.69

d'hôpital. Tourmentée, Bree se dégage à nouveau de ses craintes, et explique à son époux qu'elle va commencer son ménage de printemps en nettoyant leur service en argent, car il lui rappelle la joie éprouvée lors de leur mariage. Le ménage est donc bel et bien l'occasion de se rappeler d'heureux souvenirs. A cet instant, il ne reste pour ainsi dire que ça de convenable au personnage, pour tenir le coup face à sa vie qui s'effondre. Bree s'estime donc heureuse de posséder au moins ça, d'où une certaine insouciance. Mais cet univers fini par s'écrouler totalement lorsque Rex décède à l'hôpital, justement au moment où Bree se trouve chez elle, en train de nettoyer son argenterie. On imagine sans difficulté qu'à partir de cet instant, le plaisir procuré par cette tâche s'éclipse pour laisser place au désespoir le plus profond. Par cet évènement, tout s'écroule pour le personnage, passé, présent et avenir fusionnent dans un même instant et les tâches ménagères n'apparaissent plus comme un réconfort : le personnage s'effondre alors.

La symbolique liée à l'action ménagère est donc particulièrement marquée dans le cas de Bree, pour qui le fait de laver, cuisiner, jardiner est non seulement un métier à part entière, mais aussi une façon de se libérer de ce qui l'oppresse au quotidien. Son attitude est frénétique, comme pour la femme dont parle Kaufmann, qui ne peut contrôler ses actes même si ces derniers perturbent sa vie conjugale. L'environnement contribue donc fortement au comportement de la ménagère, et dans le cas de Bree il crée un paradoxe très fort, puisque ce qui la pousse à s'enfermer dans le ménage se trouve justement être les critiques de sa famille à l'égard de son comportement.

Dans le cas de Lynette Scavo, le contexte est tout à fait différent : Pour elle, n'y a aucun plaisir à effectuer les tâches ménagères, c'est juste une obligation entraînée par son statut de mère au foyer. De ce fait, l'entrain est tout à fait différent de celui de Bree, ce qui fait d'ailleurs souvent culpabiliser Lynette, qui se trouve alors convaincue que son attitude face à ses enfants et à sa vie au foyer fait fatalement d'elle une mauvaise mère.

Nous le savons désormais clairement : ce qui a changé la vie de Lynette, c'est l'arrivée de ses enfants. Une situation une nouvelle fois dépeinte par Jean-Claude Kaufmann, toujours dans son livre *Le cœur à l'ouvrage* : « le bébé devient en quelques instants le point de fixation à partir duquel l'ensemble des pensées et des actions ménagères sont réorganisées. Le premier temps est marqué par l'angoisse du chaos […]. Puis la tourmente

se calme un peu […] l'action reste forte mais est davantage canalisée. »[52]. Qu'en est-il pour notre mère au foyer ? Il est en réalité difficile de considérer que l'existence de Lynette n'est rien d'autre qu'un chaos permanent. Quatre enfants en bas âge ne lui facilitent pas la vie, et cela s'en ressent bien souvent sur l'état de sa maison, qui nous est présentée comme constamment dérangée. Ce n'est pas qu[e Lynette] n'aime pas ses enfants, mais, comme beaucoup de femmes, elle n'aime pas être une mère», intervient le scénariste Mark Cherry dans un ouvrage consacré à la série[53]. Une phrase qui résume bien l'état d'esprit, en réalité inconscient, du personnage. Confrontée à un bataillon de voisines, mères comme elle, qui apparaissent comme étant des modèles absolus – Bree en tête de file – Lynette est constamment sur la sellette, une situation dans laquelle elle se met, en vérité, elle-même. Il apparaît vite aux yeux du téléspectateur que cette mère au foyer est totalement dépassée par son quotidien, mais qu'elle ne veut pas se plier à une facilité qui la ferait passer pour incompétente. C'est pourquoi elle ne se fait, en premier lieu, pas aider, et accomplit ce que Kaufmann appelle « l'idéal de faire soi-même »[54]. La cadence folle de son existence la pousse à prendre des médicaments qui vont, en plus de l'immuniser violement contre la fatigue, la rendre totalement dépendante. Cette « fièvre ménagère » qui atteint Lynette durant cette courte période va aussi l'achever physiquement et psychologiquement. La détresse vécue par le personnage, ainsi que les aveux de ses amies – Bree toujours en avant – vont la motiver à prendre une nourrice pour l'aider. Mais de nouveaux ennuis commencent. « La danse du propre est d'abord une histoire de famille : l'idéal domestique est de pouvoir faire soi-même. Mais ce n'est pas toujours possible. Poids des tâches, manque de temps […] : un jour ou l'autre le cercle de la danse s'élargit avec de nouveaux personnages, très différents : des professionnels du travail ménager et familial. Elargissement problématique, car le registre de la famille, ses discrétions et ses secrets commodes, ne peut plus réagir à ses pas de danse. Il faut expliciter, penser, évaluer : tout le contraire de ce que l'on fait habituellement. »[55]. Là encore, l'analyse de Kaufmann rejoint parfaitement la fiction : L'arrivée de Claire dans la vie de Lynette va se révéler très compliquée pour la mère de famille, qui va gagner certes du temps pour elle, mais qui va avoir l'impression de perdre le contrôle de ses enfants et de sa maison : les enfants réclament la nourrice lorsqu'elle n'est pas là. Lynette va donc se

[52] Ibid, p.81
[53] Collectif, *Desperate Housewives, derrière les portes closes*, Fleuve Noir, Paris, 2006, p. 24
[54] Ibid, p.82
[55] Ibid, p.116

servir du premier prétexte louable pour mettre Claire à la porte, et reprendre le contrôle de sa maisonnée, malgré toutes les difficultés que cela implique.
Il y a, ici encore, une notion claire et nette de construction autour des tâches ménagères : l'existence de Lynette est à l'image de son activité au sein de sa maison. En réalité, elle se résume principalement à ça, et s'apparente donc à son ressenti général, ainsi qu'à l'image qu'elle donne à voir. La mère au foyer ne se croyant pas à sa place dans cette image qu'elle donne, elle vit son existence de ménagère comme une contrainte absolue, et ce ressentiment se répercute fatalement sur sa vie familiale. A partir du moment où elle prend conscience qu'elle n'est pas 'pire' qu'une autre mère et que son rôle lui tient finalement à cœur lorsqu'elle le voit accompli auprès de ses enfants par une autre qu'elle, Lynette fait un pas en avant, et reprend le dessus sur son existence. Et ce qui n'était qu'une contrainte ou une obligation avant s'impose comme partie intégrante de son rôle de mère.

Concernant la délégation des tâches ménagères, Gabrielle Solis n'a absolument pas de problèmes : tout son ménage, tous les repas sont pris en charge par une bonne, Yao Lin, que sa patronne déconsidère totalement.
Dès le départ, on dénote deux différences de taille entre Gabrielle et ses trois amies, Susan incluse : La jeune femme n'a, d'une part, pas d'enfants, ce qui lui évite les considérations « contraignantes » de Lynette, et la dévotion maternelle de Bree. D'autre part, ce qui met Gabrielle a l'écart de ses voisines, c'est qu'elle n'a jamais eu à réellement tenir une maison : son rôle de ménagère est donc, sur ce point, parfaitement contestable. Son statut de femme au foyer tient, d'ailleurs, plus à une interprétation littérale du terme femme-au-foyer que d'une vérité sociale établie. Gabrielle est devenue rapidement mannequin, a pris l'habitude de se faire servir dans son métier, puis elle s'est mariée à un homme riche, qui a entretenu cette servitude. Elle n'a donc jamais développé d'aptitude à l'action ménagère, ce qui explique que les déléguer ne la dérange pas le moins du monde.
Mais ce non investissement dans la tenue de son foyer, Gabrielle le paie au quotidien. Nous avons clairement établis, grâce à nos deux premiers exemples, que si l'organisation des tâches ménagères au sein d'une famille avait une symbolique sociale forte, elle mettait aussi en avant le ressenti de la ménagère, voire même de la famille toute entière. L'action ménagère construit et fixe le foyer dans des bases, solides ou moins solides, mais qui sont

dans tous les cas bel et bien présentes. Or, chez les Solis, la totalité de l'action ménagère est effectuée par une personne étrangère au couple : les 'fondations' du foyer sont donc inexistantes, ou quasi-inexistantes. « Il faut se concentrer sur le chez-soi pour parvenir à le construire »[56], nous rappelle le sociologue lorsqu'il évoque, dans son ouvrage, la délégation ménagère, ajoutant qu'un « [changement] remettrait en cause les acquis [de la ménagère]. »[57]. Pas d'acquis, pas de scrupule à employer une femme de ménage, et donc pas de construction. L'argent et la pénibilité des tâches ménagères sont deux arguments de taille pour Gabrielle qui a, selon elle, une vie très chargée, sans pour autant avoir d'enfant ou de contrainte réelle au sein de son foyer. Néanmoins, lorsque Carlos se fait arrêter pour détournement de fonds, son statut social, celui-là même qui lui offrait tous ces avantages, change radicalement : Yao Lin, qui se laissait déconsidérer au quotidien, commence à vivement s'inquiéter pour son salaire, et méprise petit à petit sa patronne, qui n'a plus les moyens de pression d'autrefois. Puis Yao Lin démissionne, et Gabrielle se retrouve seule dans une grande maison, dont elle doit assumer toute la charge. La jeune femme va alors se transformer (un temps, du moins) en « tornade ménagère », pour prouver aux autres, ainsi qu'à elle-même, qu'elle est capable de 'grandes choses'.

Il faut voir en cette transformation plusieurs symboliques. Tout d'abord, l'investissement du personnage dans les tâches ménagères longtemps détestées apparaît comme une volonté de maintenir le foyer à flot, avec ses propres moyens : C'est en effet durant cette personne que Gabrielle acquiert le maximum de volonté pour sauver son mariage du naufrage, et conserver les privilèges qui vont avec. « « Faire le ménage » (au sens des choses), c'est aussi faire le ménage (au sens des personnes), constituer la famille »[58]. On retrouve, dans le même temps, le rapport aux objets caractéristiques de l'existence de la personne : lorsque Gabrielle cache ses objets chez Bree pour éviter les huissiers de les saisir, il y a bien évidemment une notion de matérialisme, mais aussi la volonté de ne pas voir son histoire disparaître à cause d'une erreur de son mari.

Mais la seconde symbolique s'avère bien plus intéressante. Gabrielle, comme nous l'avons constaté, n'est à la base qu'une femme qui vit grâce aux richesses de son mari. Son statut social s'appuie uniquement sur l'argent, qui lui permet de vivre de loisirs, de détente et de shopping, les tâches ingrates étant assurées par une tierce personne

---

[56] Ibid, p.120
[57] Ibid, p.121
[58] Ibid, p.71

totalement méprisée. Mais lorsque le mari va en prison, l'argent est saisi et Gabrielle s'écroule financièrement, et donc socialement. Seule après le départ de la bonne, elle n'a donc plus rien, et doit retrouver une place au sein de la société : elle va donc prouver à son entourage qu'elle est capable de surmonter les épreuves en gagnant sa vie, mais aussi en entretenant sa maison. Surmontant cette épreuve avec brio, Gabrielle accède au statut social de femme au foyer à part entière ! Une « résurrection » sociale qui va la mettre en confiance, en particulier vis-à-vis de son mari, qui va devenir dépendant d'elle comme c'est le cas pour les époux de Bree ou Lynette. Lorsque Carlos sort de prison et est assigné à résidence, les tâches sont totalement inversées et alors que Gabrielle travaille à l'extérieur, son époux est contraint aux tâches ménagères.

L'exemple de Gabrielle démontre que la série exploite, même implicitement, la thématique du combat social de la ménagère à l'égard de son entourage. Certes, cette « révolution » dans l'existence de la jeune femme ne dure qu'un temps, et les vieilles habitudes reprendront rapidement le dessus. Mais cette idée de combat quotidien restera tout de même bien présente.

Enfin, attardons-nous un moment sur Susan Mayer. Pourquoi avoir gardé ce personnage pour la fin, alors que dans notre échelle d'implication dans l'action ménagère, elle arrivait en troisième position ? Pour une raison simple : Susan, à l'inverse de ses trois amies, est une femme célibataire. En ça, son investissement est très différent des autres femmes : On ne la voit presque jamais faire le ménage, à part, quelques fois, la vaisselle, alors qu'elle espionne Mike à travers la fenêtre de sa cuisine (rappelons-nous de l'image du lèche-vitrine !). De plus, sa fille Julie, âgée de quatorze ans, a largement dépassé l'étape du maternage intensif, se montrant même très souvent plus mature que sa mère. Susan est donc libre, là ou ses amies sont 'enchaînées' par leurs obligations pour leurs enfants ou leur époux. De fait, ses intrigues prennent bien plus souvent place à l'extérieur de chez elle, qu'à l'intérieur, constatation qui rejoint la théorie de Kaufmann : « Les personnes vivant seules dans leur logement sont rarement des solitaires : elles ont même, en moyenne, plus de contacts que les personnes vivant en couple, car leur vie sociale en dehors du foyer est plus intense. »[59]. Voici donc une nouvelle façon d'expliquer la forte

[59] Ibid, p.90

présence de Susan dans l'intrigue principale : sa position sociale le lui permet plus qu'aux autres personnages.

Autre constatation susceptible d'expliquer le non investissement dans les tâches ménagères : la médiocrité de Susan pour ces dernières, en particulier pour la cuisine. Un trait de compétence du personnage mis en avant dès le pilote de la série, où la ménagère fait très forte impression lors de sa première rencontre avec Mike : ce dernier découvre avec effarement que Susan n'est même pas capable de cuisiner un gratin de macaroni correct. Ici est mis en avant la piètre réussite ménagère de la mère célibataire, car tout est mis en corrélation : ainsi, la dégradation de son mariage avec Carl est mis en relation avec la dégradation du gratin, qui va crescendo.

A leur domicile, on ne voit jamais Susan et Julie manger autour d'une table : lorsqu'elles assistent à un repas, c'est toujours chez quelqu'un autre, chez Bree, chez Lynette, ou bien encore chez Mike Delfino, qui cuisine même son propre repas de bienvenue, pourtant instigué par Susan. De fait, à partir du moment où Susan sort avec Mike, les moments à table se font plus fréquents : Kaufmann explique pourquoi dans son ouvrage *Casseroles, amour et crises, ce que cuisiner veut dire*[60] : « [Le repas] est un architecte de la vie familiale, qui dit et redit jour après jour la place et le rôle de chacun. La table, d'une certaine manière, met en forme la vie de famille. »[61]. De la même manière, on voit Susan s'activer de temps à autre dans la maison de Mike, plus que dans la sienne : la création du couple réactive des nécessités ménagères, car, encore une fois, l'action ménagère sert la construction du foyer. Mais cette logique, pour fonctionner, doit voir disparaître les éléments qui écartaient la ménagère de ces tâches fondamentales dans cette construction. C'est justement ce qui bloque l'évolution de ce nouveau cocon familial : Malgré sa 'nouvelle famille', Susan va continuer à enquêter sur le décès de Marie Alice, et va découvrir des indices mettant en cause, de près ou de loin, son petit ami Mike. Le couple rompt, et Susan redevient mère célibataire, récupérant par la même occasion son statut social de base, avec tout ce qu'il inclut : à nouveau, les tâches ménagères et les repas autour d'une table disparaissent, pour revenir au grignotage, frigo ouvert, et à l'enquête intensive. Le contexte familial joue donc un rôle important dans la détermination sociale de la ménagère. Malgré ses différences avec ses amies, on ne peut cependant pas, à l'inverse de Gabrielle, considérer Susan autrement que comme une mère au foyer :

[60] J-C. KAUFMAN, *Casseroles, amour et crises, ce que cuisiner veut dire*, Editions Hachette, Paris, 2005
[61] Ibid, p.93

d'abord parce qu'elle a une fille à charge, c'est indéniable ; ensuite, parce que même si on ne la voit pas toujours en train d'effectuer ses tâches ménagères, il apparaît comme évident qu'elle n'est pas aidée par du personnel : sa condition socioprofessionnelle (elle est dessinatrice et travaille à domicile) en est l'une des preuves tangibles. Susan réalise donc ses tâches ménagères seules, mais de façon moins active. Elles ne font pas partie de ses difficultés quotidiennes, c'est pourquoi la narration les exclue, au profit de ses aventures 'extérieures' : le personnage correspond donc correctement au profil de Kaufmann, lorsqu'il parle de « foyer solitaire ».

Cette étude détaillée de la place de l'action ménagère dans la vie des quatre héroïnes de *Desperate Housewives* nous permet de considérer la série sous un autre angle que celui abordé précédemment. Certes, l'aspect narratologique peut rejoindre l'aspect sociologique que nous venons de dégager : c'est, par exemple, parce que Susan a un statut social différent des autres femmes qu'elle peut jouer un rôle plus riche que ses amies dans l'intrigue principale. Mais ce n'est pas le seul élément qui perce au travers de notre analyse : il y a plus. Jusqu'ici, nous avions principalement considéré la série comme un mélange d'intrigues, principales et secondaires, qui présentaient des personnages selon des traits de caractères les rapprochant et/ou les éloignant les uns des autres, dans un jeu d'attribution et de différenciation assimilable à une construction littéraire des protagonistes de l'intrigue. Cette constatation nous avait déjà permis d'approcher la façon dont les personnages touchaient le public.

Mais avec notre étude sociologique, nous nous trouvons dans une approche, en toute logique, sociale : nous avons en effet étudier les caractéristiques des personnages en les rapprochant des théories du sociologue Jean-Claude Kaufmann, et donc, de rapports à la réalité des ménages. Et il en ressort la chose évidente : malgré ses situations parfois peu crédibles, caricaturales, voire même jugées « trop énormes », la série porte en elle de réelles convictions sociales, souvent traitées de façon légères ou symboliques, mais malgré tout, bien présentes. Ainsi, Gabrielle, personnage peu apprécié par le public (nous aurons le temps de nous attarder sur ce point dans notre troisième grande partie) de part ses différences – qui sont de réelles différences sociales ! – parvient à lutter quand les circonstances l'exigent, pour acquérir un nouveau statut qui la rapproche de ses amies. Mais tout ceci se fait à mots couverts, rejoignant de ce fait la 'reconstruction du mythe'

évoquée précédemment : l’essence suffit. L’idée est masquée, et lorsqu’elle est découverte, le mythe n’est plus : c’est bel et bien la réflexion qui naît.

A la lumière de cette analyse, il est de plus en plus difficile d’ignorer l’aspect critique de la série, qui sous ses apparences légères, dévoile une critique sociale de plus en plus évidente.





Episode 1 : Bree est présentée comme une femme au foyer ‘multi-tâches’, capable de tout faire toute seule. Mais il ne s’agit ici que de pures apparences.



Episode 6 : Bree répare une tasse au lieu de la jeter, prétextant qu’ il vaut mieux essayer de réparer ce que l’on possède déjà (« Because I think it is better to fix what you already have. »).





Episode 23 : L’annonce de la mort de Rex n’a d’emprise sur Bree qu’une fois son ménage terminé.







Episode 8 : Le « délire » suicidaire de Lynette la met face à la défunte Mary Alice elle-même.



Episode 9 : Lynette installe une caméra pour surveiller la nounou.



Episode 4 : Pour protéger sa liaison avec John, Gabrielle force sa femme de ménage à faire les poussières avec de vieilles chaussettes.



Episode 12 : Assigné à résidence, Carlos est contraint aux tâches ménagères, alors que Gabrielle doit travailler pour subvenir aux besoins du couple : les rôles sont inversés.

Le féminisme : une revendication présente, mais invisible

De toute la saison, jamais le mot « féminisme » n'est cité, que ce soit par les héroïnes ou par les autres personnages de la série. Mais ça ne signifie pas pour autant que la thématique est absente : nous sommes désormais habitués, pour avancer dans cette étude, à lire entre les lignes.

Avançant de manière masquée, le féminisme est donc néanmoins bien présent dans *Desperate Housewives*. Outre l'illustration de l'environnement familial comme un combat quotidien pour la ménagère, au niveau de l'entretien de la maison et de la gestion de sa progéniture, nous distinguerons ici deux approches féministes de la série : en premier lieu, les conflits entre hommes et femmes. Nous en avons déjà parlé en évoquant l'homme objet, mais nous nous pencherons ici sur les discussions des femmes au foyer au sujet de leurs conjoints. Puis nous nous attarderons sur le lien qu'entretiennent les héroïnes avec le monde du travail, lorsqu'il fait partie de leur vie.

Tout le long de la saison, les héroïnes sont confrontées à des évènements incluant de près ou de loin leur conjoint. Mais comme nous l'avons déjà constaté, rares sont les moments où ces derniers prennent véritablement parti dans les conflits. Ca ne signifie pas pour autant qu'ils soient totalement absents, surtout des conversations.

A ce titre, le pilote de la série pose rapidement les bases de l'une des problématiques de la série : les hommes s'imaginent bien plus malheureux que leur femme. Dans le pilote, alors qu'elle se réunit avec ses trois amies après l'enterrement de Mary Alice, Susan se souvient d'une conversation de groupe portant sur l'adultère de son mari de l'époque, Carl. Conversation qui dérive rapidement sur les hommes en général, et dont voici la transcription originale :

MARY ALICE: (to SUSAN) So? What did Carl say when you confronted him? (*Donc ? Qu'a dit Carl quand tu l'as interrogé ?*)

SUSAN: You'll love this, he said it doesn't mean anything, it was just sex. (*Tu vas aimer ça, il a dit que ce n'était rien, que c'était juste du sexe.*)

BREE: Oh yes, page one of the philanderer's handbook. (*Oh oui, première page du manuel du beau parleur*.)

SUSAN: Yeah, and then he got this Zen look on his face, and he said, you know Susan, most men live lives of quiet desperation. (*Oui, et après il a pris cet air Zen, et il a dit, tu sais Susan, la vie de la plupart des hommes est un désespoir silencieux.*)
LYNETTE: Please tell me you punched him! (*S'il de plait, dis-moi que tu l'as frappé !*)
SUSAN: No, I said, really? And what do most women lead, lives of noisy fulfilment? (*Non, je lui ai dit, vraiment? Et quelle genre de vie mène les femmes, un épanouissement affiché ?*)
GABRIELLE: (raises her eyebrows) Hmm.
MARY ALICE: Good for you (*Bien pour toi*)
SUSAN: I mean, of all people, did he have to bang his secretary? I had that woman over for brunch (*Je veux dire, de toutes les femmes, pourquoi il est allé coucher avec sa secrétaire ? J'avais invité cette femme à un brunch*)
GABRIELLE: It's like my grandmother always said, an erect penis doesn't have a conscience. (*Comme ma grand-mère le disait toujours, un pénis en érection n'a pas de conscience*)
LYNETTE: Even the limp ones aren't that ethical (*même mous ils n'ont aucune éthique*)
BREE: This is half the reason I joined the NRA.Well, when Rex started going to those medical conferences, I wanted at the back of his mind that he had a loving wife at home, with a loaded Smith and Wesson. (*C'est pour cette raison que j'ai rejoins la NRA. Ainsi, quand Rex se rend à ses conférences médicales, je veux qu'il ait à l'esprit qu'à la maison l'attend une femme amoureuse, avec un Smith et Wesson chargé.*)
MARY ALICE: Lynnie? Tom's always away on business. Do you ever worry he might..? (*Lynnie ? Tom est toujours en déplacement. Tu n'as jamais eu peur qu'il..?*)
LYNETTE: Oh, please, the man's gotten me pregnant three times in four years. I wish he was having sex with someone else. (*Oh, je t'en prie, l'homme qui m'a mise enceinte trois fois en quatre ans. Je rêve qu'il aille coucher avec une autre*.)
BREE: So Susan, is he going to stop seeing that woman? (*Donc Susan, va-t-il arrêter de voir cette femme ?)*
SUSAN: I don't know. (smiles, tearing up) I'm sorry you guys, I just... I just don't know how I'm going to survive this.(*Je ne sais pas. Désolée les filles, c'est juste… C'est juste que je ne sais pas comment je vais survivre à ça*.)

MARY ALICE: Listen to me. We all have moments of desperation. But if we can face them head on, that's how we find out just how strong we really are. (*Ecoute-moi. Nous avons tous nos moments de désespoir. Mais si l'on y fait face avec la tête haute, on peut découvrir à quel point nous sommes fort.*)

Outre la toute dernière phrase de ce dialogue, qui renvoie non seulement au titre de la série mais aussi à l'intrigue principale, on retrouve dans cette conversation un nombre conséquent de réflexions féministes.

La discussion tourne à la base autour du mari de Susan, Carl, qui pour minimiser sa tromperie, l'a transformée en une simple relation sexuelle sans sentiment. La réaction des héroïnes face à cela apparaît comme l'exacte réaction de Susan, au moment du dialogue avec son mari. Puis vient cette nouvelle citation de l'époux volage : « You know Susan, most men live lives of quiet desperation. » (« Tu sais Susan, beaucoup d'hommes mènent une vie vraiment désespérante. »). Une phrase qui retourne la situation en faveur de l'homme, qui se considère comme bien plus tourmenté que sa femme, justifiant ainsi son comportement. Carl n'a donc pas de raison de s'excuser de son comportement. D'ailleurs, au fil de la saison, cette situation se dégrade davantage, l'ex-mari ne se sentant pas coupable de son comportement et refusant de demander pardon à Susan, qui aurait pourtant bien besoin pour tourner la page : la vérité pour lui, c'est que les problèmes des hommes sont masqués par ceux des femmes. Une critique de cette critique apparaît dans bien des articles féministes. Citons par exemple l'article de Johanne St-Amour, dont le titre, « Les revendications des femmes feraient de l'ombre aux problèmes des hommes[62] », résume bien le contenu de la réflexion : « Un autre préjugé très tenace ces derniers temps est que les revendications des femmes « font de l'ombre » aux problèmes vécus par les hommes. Il y aurait donc lieu, selon cet adage, de ne pas trop crier les problèmes des femmes. Elles prennent trop de place... au détriment de la réalité des hommes. Quand on ne dit pas carrément que les problèmes des hommes sont causés par les femmes elles-mêmes ! D'un côté, il y a négation des problèmes des femmes (les droits sont maintenant acquis), d'un autre côté, trop souvent, on affirme que non seulement on en oublie les problèmes des hommes mais que les femmes en sont responsables. »[63]. Le désespoir des

[62] J. ST-AMOUR, « Les revendications des femmes feraient de l'ombre aux problèmes des hommes », *Sisyphe.org*, mars 2005
[63] Ibid.

hommes serait donc l'ouvrage des femmes ? Difficile d'en arriver à cette conclusion dans *Desperate Housewives*, qui critique, comme St-Amour, les préjugés qui les placent toujours dans la situation de pécheresse biblique, où la femme est la cause de tous les maux de la Terre. Comme le souligne Susan, les femmes n'ont rien à envier à personne au niveau des ennuis.

Il y a une chose que cette transcription ne nous donne pas : les indices de mise en scène. Pourtant, un élément de mise en scène dans ce dialogue est particulièrement révélateur du sentiment ambiant. Il intervient juste après la phrase de Gabrielle « It's like my grandmother always said, an erect penis doesn't have a conscience. » (« Comme le disait toujours ma grand-mère, un pénis en érection n'a pas de conscience. »). Après avoir réduit l'homme à ses simples attributs sexuels – une simplification non seulement réductrice, mais aussi particulièrement sexiste, soulignant bel et bien une attitude féministe dans le ton – Gabrielle casse une noix avec un ustensile prévu à cet effet. Le geste est rapide et le plan très court, mais il est bel et bien présent, tel une sorte d'image subliminale. Associé aux paroles des personnages, difficile de voir autre chose dans ce geste qu'une métaphore de la castration masculine : aux paroles réductrices, on lie un geste symbolique, mais concret.

A partir de là, la tendance apparaît comme affichée, et ce dans les deux sens : Le sexisme sera bel et bien présent, et ce dans les deux sens, chez les hommes et chez les femmes. Le fait que les femmes en parlent entre elles et contestent le comportement des hommes ne fait pas non plus avancer le débat clairement : Elles ne fixent que la problématique, sans réellement l'aborder avec les personnes concernées. En résulte, en toute logique, une situation conflictuelle, basée sur une incompréhension mutuelle.

Prenons à nouveau l'exemple de Bree et de Rex Van de Kamp. D'un coté, Rex souffre de la perfection de sa femme qu'il considère comme sans surprise et sans défaut. De son coté, Bree cherche à tout prix à rester au sommet de sa perfection même si pour cela elle doit entretenir l'illusion d'une vie parfaite malgré la tristesse de sa situation. Bree se cache derrière les tâches ménagères pour esquiver la réalité de sa situation, ainsi que ses responsabilités. L'incompréhension du malaise de sa femme pousse Rex à faire culpabiliser de plus en plus son épouse, la poussant ainsi de plus en plus dans ses névroses. Ainsi s'installe un cercle vicieux qui détruit le couple. Le mari apparaît ici comme étant dans son bon droit : avoir une vie plus simple, moins aseptisée, moins

« parfaite ». Pourtant, une séance chez le psychologue mettra en avant la réalité qui perturbe inconsciemment Bree : Rex ne la remercie jamais pour ce qu'elle fait. Pire même : il la méprise alors que son existence est parfaite. Se considérant comme au sommet du désespoir, le mari ignore les sentiments de son épouse.

Comme annoncé dans le dialogue retranscrit, Bree pratique le tir, et possède une arme : on trouve ici un nouvel élément de domination dans le couple, qui place l'autorité féminine au-dessus de l'autorité masculine. Paradoxalement, cette impression de domination « domestique » ne suffit pas à Rex, qui éprouve le besoin d'être dominé, certes, mais sexuellement. Refusant de communiquer avec sa femme qui selon lui ne pourrait pas comprendre, il va donc voir ailleurs, rejoignant ainsi le comportement de Carl : le désespoir masculin est entraîné par les femmes, trop oppressantes, pas assez compréhensives. La critique de Johanne St-Amour fait aussi son chemin.

Lorsqu'on évoque le monde du travail, là aussi, revendications et incompréhensions prédominent. Malgré le statut de « femme au foyer » que possède chacune des héroïnes de la série, on ne peut pas ignorer le rapport qu'elles entretiennent avec le travail. Bree et Gabrielle, de leurs cotés, laissent le soin à leurs maris respectifs de travailler pour le foyer. Elles ont néanmoins toutes les deux une conception différente de la chose : Pour Bree, qui s'inscrit dans une perspective conservatrice, ce schéma est ce qu'il y a de plus logique. Gabrielle, quant à elle, a quitté son travail de mannequin pour suivre son homme d'affaires de mari : Il est donc normal pour elle de se faire entretenir.

Peut-on dire pour autant que ces deux femmes sont inactives, professionnellement parlant ? Pas vraiment, ou du moins, pas tout le temps.

Nous l'avons constaté : Bree est une femme armée : « When Rex started going to those medical conferences, I wanted at the back of his mind that he had a loving wife at home, with a loaded Smith and Wesson. » (« Quand Rex se rend à ses conférences médicales, je veux qu'il ait à l'esprit qu'à la maison l'attend une femme amoureuse, avec un Smith et Wesson chargé. »). Plus qu'une mère, plus qu'une ménagère, Bree apparaît ainsi comme une véritable gardienne de la famille, et de ses valeurs, aussi bancales soient-elles. La femme au foyer n'est pas ici présentée comme faible, et totalement dévouée : malgré son investissement quotidien, elle s'annonce comme capable de défendre ses intérêts. Ce qu'elle fera, d'ailleurs, en affichant plus tard à Rex sa détermination à ne rien lui laisser après leur divorce.

Gabrielle, quant à elle, passe le plus clair de son temps à ne rien faire de productif. Elle est néanmoins obligée d'agir lorsque Carlos va en prison, puis est assigné à résidence à son retour. La domination dans le couple se retrouve alors inversée : Gabrielle travaille dur pour ramener de l'argent à la maison, tandis que Carlos se contente de faire le minimum dans la maison. Consciente de sa position de force, Gabrielle le menace de ne plus l'entretenir, et affirme sa position dominante. En vérité, cette position a toujours existé, car si Carlos ramenait l'argent du couple, il était tout de même à la merci de sa femme, adepte du chantage sexuel pour arriver à ses fins : Ici, c'est donc uniquement le statut social qui se trouve inversé, mais la situation de domination reste, au final, identique à celle en plus depuis le début de la saison.

Lynette Scavo vit aussi un rapport étrange avec le monde du travail : ancienne working girl, considérée par ses anciennes collègues comme un véritable requin dans le domaine de la publicité, elle a été contrainte de quitter son travail adoré lorsqu'elle était enceinte de ses jumeaux. Désormais mère de quatre enfants, elle est plus stressée et plus surchargée de travail que lorsqu'elle était employée dans une société. Un paradoxe qui, s'il n'échappe ni à Lynette, ni au spectateur, semble cependant totalement inconnu de Tom, l'époux de la mère désœuvrée. Ce dernier, qui sillonne les routes pour son travail, n'est que très peu présent dans l'éducation de ses enfants, et lorsqu'il rentre à la maison, il apparaît la plupart du temps comme épuisé par ses voyages, en faisant comprendre à Lynette que lui, il travaille – alors qu'au même moment, sa femme s'acharne à faire la lessive. Une preuve flagrante de l'inconscience du mari vis-à-vis du quotidien surchargé de sa femme, alors que lui, de son coté, s'enferme de plus en plus dans son travail. Cécile Margain, une journaliste française, souligne cet éloignement dans le couple lorsque les enfants apparaissent, dans son ouvrage *La femme au foyer est-elle l'avenir du féminisme ?*[64] : « Une étude plus récente de l'INED révèle qu'en 2004-2005 51% des mères de deux enfants (sans préciser leur age) ne travaille pas. Et 69% des mamans de trois enfants sont sans emploi. […] Seules les femmes soumettent leur vie professionnelle aux exigences familiales. Les pères, eux, font en général peu de concessions : ils réduisent leur activité vingt fois moins qu'elles. »[65]. L'auteur ajoute plus loin que 6% seulement des pères changent leurs habitudes de travail après la naissance de l'enfant, et pas dans le bon sens : « une fois pères, un quart des hommes affirment s'investir davantage dans leur

[64] C. MARGAIN, op. cit.
[65] Ibid, p.40

carrière. »[66] ! C'est exactement ce schéma qui est en scène chez les Scavo : Lynette a quitté son travail pour élever les enfants du couple, alors que Tom, de son coté, prend de plus en plus de responsabilités au travail, se faisant ainsi de moins en moins présent. C'est à cause de ce ras-le-bol, cette impression d'être déconsidérée de par son statut de mère au foyer que Lynette fait délibérément échouer l'éventuelle promotion de Tom, qui aurait eu un poste plus conséquent, mais qui lui aurait demandé de longues absences supplémentaires. Comme chez les Solis, on assiste alors à un revirement brutal de la situation : Tom démissionne, et décide de rester à la maison alors que sa femme retournera travailler. Si la saison s'achève sur cet évènement, ce dernier ne place pas la femme dans une position de faiblesse, bien au contraire : Car si Lynette, contrainte de reprendre le travail, va simplement retourner à un environnement qu'elle connaît déjà, Tom va quant à lui faire l'expérience de l'inconnu, et va ainsi s'immerger dans le monde du foyer qu'il considérait comme une sinécure, mais qui est bien loin d'en être une.

Le féminisme s'affiche donc dans la série par une dénonciation des barrières sociales, malheureusement encore très présentes aux Etats-Unis, comme en Europe, d'ailleurs : La femme au foyer n'a pas une vie facile, à fortiori quand elle est aussi mère. *Desperate Housewives* dénonce le comportement des gens – ici, les époux – qui estiment que la condition sociale du travailleur se définit par le fait que la personne qui travaille vraiment ramène de l'argent, nourrissant ainsi le foyer et donc, lui permettant de fonctionner correctement. C'est clairement la pensée de Tom Scavo qui est ainsi inscrit dans une organisation qui lui convient à tous les niveaux : il assume sa famille, il ne se fatigue pas (trop) avec les enfants, et s'investit dans son plaisant emploi. A coté de cela, il est donc considéré comme étant *normal* que l'épouse *fasse son travail* au sein du foyer : Comme semble le penser Rex Van de Kamp, qui ne prend pas la peine de remercier sa femme car ce qu'elle fait lui apparaît comme logique, et dans son cas, trop appuyé, ce qui justifie d'autant plus l'absence d'excuse.

Néanmoins, il apparaît comme compliqué de définir de façon nette la présence du féminisme dans la série : à l'inverse des tâches ménagères qui apparaissent clairement, les idées féministes se cachent derrière des thèmes récurrents, mais il avance masqué tout au long de la saison. Cependant, sa présence est désormais avérée, même si elle apparaît

[66] Ibid, p.41

principalement en filigrane. Le féminisme, comme les tâches ménagères, apparaît comme un écho de la réalité sociale de la ménagère, qui évolue face à des préjugés toujours tenaces. La modernité n'empêche clairement pas de vieux schémas, que l'on pouvaient imaginer éculés, de perdurer : La série se fait donc porte-parole de ces femmes que la société ne considère pas toujours à leur juste valeur, en usant de ces thématiques pour appeler une réflexion, voire même une véritable démarche critique.

Nous avons d'ores et déjà exploré de nombreuses facettes de la série *Desperate Housewives*, dont nous savons désormais qu'elle cache, derrière son statut de simple divertissement télévisuel, l'ébauche de réelles questions de société. Il nous reste encore à déterminer de quelle manière le téléspectateur est interpellé sur ses sujets de sociétés. Pour cela, nous allons nous pencher sur le rôle de deux instances utilisées dans la série, le stéréotype et le cliché.

La représentation comme moyen critique : le stéréotype et le cliché

Stéréotype et cliché sont deux concepts souvent amalgamés. Pourtant, ils sont bels et bien différents, et concernent chacun un aspect particulier de la représentation : l'un est clairement social, l'autre puise ses origines dans la littérature. Et s'ils sont tous les deux présents dans la série, leur objectif, du fait de cette différence, n'est pas le même. Pour déterminer le rôle de chacun dans la série qui nous intéresse, nous nous baserons principalement sur l'ouvrage *Stéréotypes et Clichés* de Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot[67]. Et de toute évidence, il est difficile de séparer ces concepts de l'idée de mythe que nous avons déjà abordé.

Le stéréotype

La notion de stéréotype, contrairement à ce qu'on pourrait imaginer, est avant tout l'apanage des sciences sociales. De ce fait, le stéréotype va logiquement se focaliser sur le statut social, mais aussi ethnique de l'individu, pour le catégoriser, très souvent de façon péjorative : c'est pourquoi le stéréotype est très proche du préjugé. Amossy et Herschberg Pierrot affirment que « l'image que l'on se fait des autres passe par celle des catégories auxquelles chacun d'eux se rattachent. »[68] On touche ici aux « stéréotypes ethniques et raciaux », entraînant bien souvent les préjugés, comme le souligne l'ouvrage. Or, nous le savons depuis notre étude du mythe, *Desperate Housewives* offre un univers apolitique, où seule la lutte des sexes est présente de façon sous-entendue : difficile de voir en la présence du couple Solis, seuls personnages estampillés « latinos » par un nombre conséquents d'indices, et ce depuis le début de la série (musique, mari jaloux, belle-mère protectrice, plats épicés…) un message préjudiciable au stéréotype auquel on peut les associer. Nous ne sommes pas dans une série raciste : l'intérêt d'étudier le stéréotype ne se situe pas, dans notre cas, dans son coté péjoratif.

Qu'en est-il alors des aspects positifs du stéréotype ? Amossy et Herschberg Pierrot s'y intéressent dans le chapitre « Les fonctions constructives du stéréotype » : « les psychologues sociaux en viennent à reconnaître le caractère inévitable, voire indispensable, du stéréotype. Source d'erreurs et de préjugés, il apparaît aussi comme un

---

[67] R. AMOSSY, A. HERSCHBERG PIERROT, *Stéréotypes et Clichés*, Armand Colin, Paris, 2005
[68] Ibid, p.32

facteur de cohésion sociale, un élément constructif dans le rapport à Soi et à l'autre. »[69]. Ainsi, le stéréotype, associé à un groupe social particulier, permet de définir l'appartenance de l'individu à ce groupe par rapport aux caractéristiques qu'il possède. « C'est dans ce sens que le stéréotype favorise l'intégration sociale de l'individu. En même temps, il assure la cohésion du groupe dont les membres adhèrent majoritairement aux stéréotypes dominants. »[70]. Le stéréotype est donc un outil capital dans la construction de l'identité sociale. Et *Desperate Housewives* présente, à ce titre, un 'groupe' de choix : celui de nos désormais biens connues femmes au foyer désespérées.

En vérité, nous avons déjà constaté cette idée à maintes reprises dans notre étude, aussi bien à un degré social qu'à un degré narratologique : il y a bien des façons de rapprocher les héroïnes les unes des autres, que ce soit du point de vue de leur statut au foyer (mère d'enfants difficiles, problème d'adultère, épouse assumant seule la maison, etc.), de leur statut social, matrimonial, voire même ethnique. Mais chacune de ces femmes, aussi différentes soient-elles les unes des autres, possèdent toutes des caractéristiques stéréotypées les faisant appartenir au groupe des femmes au foyer. De plus, comme nous avons pu le voir en regardant de plus près la conversation mise en scène dans le pilote, les héroïnes de la série luttent contre une idéologie commune : l'incompréhension qu'a autrui, en particulier la gent masculine, des problèmes rencontrés par les ménagères. Cette constatation appuie la définition du *Dictionnaire encyclopédique de psychologie* citée par Amossy et Herschberg Pierrot, qui donne au stéréotype la fonction, entre autre, de « manifester la solidarité du groupe, lui donner plus de cohésion et le protéger contre toute menace de changement. »[71]. L'appartenance à un stéréotype est donc dans ce cas un fait voulu par l'individu, qui permet de clarifier son appartenance à un groupe et le mettre en position de force vis-à-vis du reste de la société : c'est très clairement cet aspect solidaire qui ressort de la série. Même lorsque les ménagères sont seules face à leurs difficultés, cette notion d'appartenance à un groupe n'est jamais loin, et l'idée de pouvoir se rapprocher d'une personne semblable – car appartenant au même stéréotype – est souvent une pensée réconfortante : rappelons-nous de Lynette qui, désireuse de faire entrer ses enfants dans une école privée, sollicite Bree pour avoir de

[69] Ibid, p.43
[70] Ibid, p.44
[71] Ibid, p.43

l'aide. Bree, dont les enfants sont allés dans cette école, comprend les besoins de son amie et accepte de l'aider, voire même de mentir pour qu'elle arrive à ses fins. Le lien social qui les uni à cet instant est guidé par leur appartenance au même stéréotype : elles sont mères toutes les deux, et savent ce que traverse l'autre. L'appartenance au même groupe entraîne de fait une solidarité, qui s'avère être logique avant même d'être affective.

Ces constatations sur l'usage du stéréotype dans *Desperate Housewives* nous confortent donc dans plusieurs idées : En premier lieu, il renforce l'aspect féministe de la série, en accentuant la thématique du « seules contre tous » déjà évoquée auparavant : on a affaire autant à une lutte des genres qu'a une lutte des classes, où la femme au foyer doit lutter pour la reconnaissance de son statut, de son travail, de sa valeur. Ensuite, il apparaît en second lieu que la construction de ce stéréotype fait partie intégrante de la « reconstruction » du mythe que nous avons évoqué : il unifie un groupe qui correspond à notre vision moderne de la ménagère. L'ouvrage de Amossy et Herschberg Pierrot évoque d'ailleurs l'étude de Roland Barthes, qui donne au stéréotype une place capitale dans le mythe : « Le stéréotype devient la forme générique du déjà-dit et, pour Barthes, le symbole de la forme d'assertion. »[72]. Le stéréotype est donc bel et bien nécessaire dans le mythe (et sa construction) puisqu'il sert à la fois de base reconnue (le « déjà-dit ») et en même temps crédibilisante (la « forme d'assertion »), le tout créant un univers social cohérant.

La cohésion sociale est clairement mise en avant dès le début de la série, dans son pilote : Lorsque Susan s'effondre, en larmes, devant ses amies, Mary Alice annonce la constatation suivante : « We all have moments of desperation. » (« Nous avons toutes des moments de désespoir »). A cet instant, les dés sont déjà jetés : le « We », le « Nous », s'avère déterminant dans le processus de création du groupe. L'uniformité est ainsi mise en avant : Ce n'est pas seulement Susan qui est trompée, pas seulement elle qui est désespérée, non : toutes peuvent l'être et se sentent concernées lorsque l'une d'elle est bafouée. Et c'est ce jeu d'éventualités, amorçant des traits caractéristiques semblables à tous les membres du groupe, qui les rapproche : Et c'est ce rapprochement qui rend possible l'amorce de l'intrigue, tout simplement.

[72] Ibid, p. 62

Le cliché

A l'inverse du stéréotype qui est assimilé aux sciences sociales et à la psychologie, le cliché prend sa source dans la littérature : dès lors, les définitions que l'on peut en tirer s'avèrent nombreuses et variées. Malgré tout, stéréotype et cliché sont relativement proches : la différence la plus fondamentale qui puisse exister entre les deux, c'est que le stéréotype est ancré dans la réalité, alors que le cliché est ancré dans la fiction. Le cliché est donc une sorte de *stéréotype fictionnel*.

Avec *Desperate Housewives*, si nous sommes dans un texte, il n'est pas littéraire : écartons, de ce fait, les définitions stylistiques et poétiques, qui n'ont pas d'intérêt pour nous, pour nous intéresser au contexte sociocritique dans lequel le cliché peut être placé. Amossy et Herschberg Pierrot reprennent, dans le chapitre intitulé « Etude sociocritique du cliché et du stéréotype », les travaux fondateurs de Claude Duchet dans ce domaine : « Dans les travaux inspirés de cette approche, les clichés et les stéréotypes apparaissent comme des relais essentiels du texte avec son en-dehors, avec la rumeur anonyme d'une société et ses représentations. Ils sont les lieux sensibles de condensation et de production du sens dans le texte littéraire.»[73]. Les clichés seraient donc nécessaires à l'œuvre, pour que cette dernière soit reçue correctement par les lecteurs, qui pourraient dès lors rapprocher la fiction de la réalité par le biais de traits communs – ou plutôt devrais-je dire de *lieux communs*, *topoi*, puisque c'est ce qu'est le cliché : « un fonds commun d'idées ou de traitements d'une idée qui est à la disposition de tous et dont la valeur persuasive est traditionnellement reconnue, pour des raisons esthétiques, parce qu'ils sont fertiles dans le domaine de l'invention, ou parce qu'ils font partie des idées couramment admises par l'auditoire et peuvent par là renforcer son adhésion. »[74]. Les auteurs de *Stéréotypes et clichés* usent de l'exemple d'un roman de Balzac, qu'il est facile pour nous d'assimiler à notre série : « Dans *Eugénie Grandet*, les clichés sont utilisés pour construire un monde vraisemblable de lieux et de personnages. Mais ils servent aussi à démystifier les valeurs d'une société. Une telle analyse souligne à quel point le cliché est au cœur de l'esthétique réaliste : le romancier se sert de sa banalité et de ses virtualités représentatives dans un système socioculturel que le lecteur est supposé partager. »[75]. C'est la même chose que l'on retrouve dans *Desperate Housewives* : même si nous ne sommes pas dans la

[73] Ibid, p.66
[74] Définition Wikipédia du lieu commun.
[75] Op. cit. p.67

littérature, le cliché est bel et bien présent car, comme pour n'importe quel autre média, la série peut être assimilée à un texte. Ainsi, on retrouve une série de clichés avant tout socioculturels, dès le début du pilote : Le premier plan que l'on aperçoit donne une vue d'ensemble du quartier, avec des maisons typiques des banlieues américaines, visiblement aisées. C'est là le premier cliché que nous offre la série, bien avant que les personnages n'entrent en scène. La connaissance de ce « code » permet au spectateur de situer rapidement le contexte de ce qu'il est en train de regarder : en un coup d'œil, il sait qu'il est dans une banlieue des Etats-Unis. Peu importe où exactement, ça n'a pas de réelle importance : il a déjà connaissance de l'essentiel.

Dans ce décor vient ensuite se greffer un groupe de femmes au foyer qui, s'il s'avère uni – le même stéréotype, rappelons-nous – est composé de personnages hétéroclites : une mère au foyer débordée, une femme au foyer modèle, une mère célibataire maladroite, et une épouse dépensière et volage. Quatre femmes différentes, pour quatre clichés différents ! La construction de l'univers de la série passe donc clairement pas l'utilisation de clichés, puisque ces caractéristiques socioculturelles servent l'assimilation du contexte de l'œuvre, ainsi que des personnages qui la composent. Toujours dans la logique de Amossy et Herschberg Pierrot, le cliché participe aussi activement à la « démystification des valeurs d'une société », puisqu'il les simplifie, les réduit à une essence assimilable par toutes les personnes susceptibles de les comprendre. Si certains clichés peuvent apparaîtrent comme étant plus subtils que d'autres (il faut, par exemple, avoir une vaste connaissance de l'organisation des banlieues américaines pour fixer rapidement le décor de la série), d'autres sont clairement parlants dès que l'on s'y trouve confronté : Nous pouvons ainsi considérer que les quatre héroïnes couvrent chacune un cliché parfaitement assimilable par le public de la série. Le téléspectateur se trouve donc confronté à une série de « codes » qu'il peut comprendre, même s'il n'a pas la même culture que celle dans laquelle s'ancre la série : le cliché permet d'offrir un spectacle quasi-universel, car il est un *lieu commun*, dans lequel tout le monde se retrouve. Le fait que la série mette en scène plusieurs clichés, assimilés néanmoins au même stéréotype –la femme au foyer – permet au public une adhésion plus personnelle à l'un ou l'autre des personnages, par le biais des caractéristiques que lui renvoie la fiction vis-à-vis de sa propre réalité.

Il apparaît ainsi comme une évidence que stéréotype et cliché jouent chacun un rôle important dans la construction de la cohérence de la diégièse, mais aussi dans la façon dont le public va recevoir la série. Cette idée constituera la troisième et dernière partie de notre étude.

Troisième partie :
la réception de la série par le public francophone d'Internet

Dans cette troisième partie, nous allons donc étudier, au travers de sondages, la façon dont une communauté d'internautes francophones reçoit et perçoit *Desperate Housewives*. Il apparaît en premier lieu nécessaire de présenter cette communauté, et de parler d'Internet en tant qu'outil pour en percevoir, dans le même temps, ses limites en matière d'étude de réception.

Quel rôle pour Internet ?

Présentation de *SeriesSub*, la communauté à l'étude

Parce qu'elle est sans nul doute la communauté francophone la plus ouverte et la plus accessible en matière de séries télé, *Series Sub* apparaît comme étant un choix judicieux pour réaliser notre étude sur le « terrain virtuel » qu'est Internet. Créée en janvier 2006, cette communauté regroupe à ce jour environ 132500 inscrits, Dont un millier de membres actifs.

Comme son nom l'indique, *Séries Sub* est une communauté spécialisée dans les séries télévisées, en particulier à la diffusion de sous-titres de séries, majoritairement réalisés par des amateurs, conformément au terme « fansub », signifiant littéralement « sous-titres de fan ». La différence entre le nombre d'inscrits et le nombre d'actifs s'explique par le fait que le téléchargement de ces sous-titres ne peut se faire qu'avec un accès privé à la base de données, nécessitant donc une inscription sur le site. La présence des visiteurs est donc permanente, et dépasse très souvent le millier de connectés en simultané lors des soirs de « sorties » de sous-titres de séries à succès : C'est le cas de ceux de *Desperate Housewives*, distribués par le site. Et même s'il est difficile d'estimer clairement le nombre exact de fois où les sous-titres concernant la série ont été téléchargés – le chiffre varie chaque jour, et a déjà atteint 16000 téléchargements pour les sous-titres d'un seul épisode – la forte demande du public est telle qu'il est cependant facile de classer *Desperate Housewives* dans le quintet de tête des séries les plus sollicitées.

Et comme nous l'avons vu, *Séries Sub* ne se contente pas uniquement d'offrir en téléchargement des sous-titres de séries : Le site s'inscrit en effet dans une réelle

démarche communautaire, comme il en existe aujourd'hui un nombre en constante croissance sur Internet. Ainsi, chaque série à succès possède son propre forum, un espace de discussion où les admirateurs de la série peuvent venir débattre et discuter. A ce titre, nos femmes au foyer ne font pas exception, et disposent d'un espace cumulant près de 4000 messages les concernant à l'heure actuelle, chiffre étant, cela va de soi, en évolution constante.

En ce qui concerne les utilisateurs eux-mêmes, difficile de faire une estimation précise de la fourchette d'âge dans laquelle s'inscrivent les membres les plus actifs. Le public majoritairement ciblé apparaît néanmoins être celui des jeunes adultes, avec un cœur de cible aux alentours des 25 ans. La fourchette 18-30 ans semble être judicieuse dans cette étude, cette dernière ayant particulièrement motivé les étudiants à participer par solidarité, surtout en ce qui concerne les questions portant sur l'aspect critique et réaliste de la série.

L'intérêt affectif vis-à-vis de la série a été un facteur déterminant dans la réussite de cette enquête : ainsi, il est fiable de considérer que toutes les personnes interrogées ont vu plus d'un épisode de *Desperate Housewives*, et les chances sont grandes que beaucoup aient visionnés la totalité de la première saison – certaines personnes interrogées avouent d'ailleurs s'être arrêté là, et ne pas avoir regardé la suite. L'un des intérêts du site étant d'accéder à des sous-titres permettant de visionner en exclusivité la version originale des nouveaux épisodes avant leur diffusion en France, il y a fort à parier qu'une forte majorité des participants à l'enquête avait, au moment de répondre aux différents sondages, déjà visionné la seconde saison, voire une partie de la troisième saison. Ce fait se ressent particulièrement dans certains témoignages, en particulier lorsqu'est abordé le « personnage préféré », qui évolue comme nous l'avons vu sur une continuité qui dépasse le cadre strict d'une seule et unique saison. Dans la mesure du possible, nous tenterons de laisser de coté ces témoignages trop ancrés hors de la première saison, qui constitue notre unique champ d'étude. Mais certains exemples se révèleront néanmoins intéressants.

Ainsi donc, *Séries Sub*, de part son aspect accueillant et ouvert à tous, ses milliers de visiteurs quotidiens et sa communauté active, s'avère donc être un choix judicieux et intéressant en matière de récolte d'informations. L'existence au sein de cette

communauté, d'une « sous communauté » d'amateurs de *Desperate Housewives*, a facilité le démarrage de l'étude. Le tout était de choisir correctement la marche à suivre pour parvenir à tirer de cette enquête des résultats exploitables, et corrects, malgré le caractère souvent imprévisible – et parfois même indomptable – des outils disponibles sur ce type de sites, qui ne sont pas prévus, à l'origine, pour des études de ce genre.

Les outils proposés par Séries Sub

De façon générale, *Séries Sub* fonctionne grâce au langage d'encodage de pages web PHP/Sql, ce qui signifie, en termes plus profanes, que toute information disposée sur le site est enregistrée dans une base de données virtuelles consultable à tout instant. Les messages des forums sont présents en permanence sur le site, permettant ainsi au visiteur intéressé de retrouver rapidement la trace de telle ou telle conversation lue parfois des mois auparavant. Encodé en *dynamique*, *Séries Sub* est un site en constante évolution, focalisant sa démarche communautaire sur une rencontre virtuelle des différents membres. A ce titre, l'un des outils proposés dans l'espace forum répond à une démarche simple de questionnement, qui peut être détaillée ou non par la personne qui y prend part : il s'agit tout simplement de l'outil 'Sondage'.

Le module de sondage du site s'avère être la base de l'étude menée sur *Séries Sub*, pour plusieurs raisons. D'une part, la création d'un sondage sur un site communautaire de ce type est rapide, ce qui permet de « poster » rapidement une nouvelle question si le besoin s'en fait sentir, ou encore de préciser des points de détails parfois nécessaires *après* avoir lancé ladite question. En second lieu, le sondage, une fois intégré au site, est facile d'accès, et tout le monde peut y participer d'un simple clic, garantissant ainsi un nombre très correct de participations, débouchant sur un échantillon représentant correctement la communauté interrogée. Cet aspect s'avérait fondamental dans cette étude, surtout lorsque l'on considère le nombre conséquent de membres inscrits sur le site. Il fallait donc mobiliser non seulement les membres actifs, mais aussi les membres de passage n'ayant pas le désir de s'engager dans une discussion ou une justification quelconque. Nous verrons que, sur ce point, les résultats d'un des trois sondages proposés dans le cadre de l'enquête ont dépassé les attentes de base, qui se focalisaient uniquement sur la participation au sondage lui-même, et non pas sur les développements susceptibles d'êtres donnés par les participants.

Si le sondage apparaissait dès le départ comme la solution la plus simple pour recueillir le maximum de données dans un temps relativement court – le sondage le plus conséquent est resté ouvert un mois, les deux autres, essoufflés plus rapidement, ont été ouverts durant deux semaines – il fallait tout de même aiguiller les visiteurs vers ces derniers pour les motiver à participer à l'étude. Le concours de Nicolas Cougoulic,

créateur et administrateur de *Séries Sub*, a été un atout essentiel dans l'évolution des trois sondages postés sur le site. L'étude ayant bénéficié d'une publicité en page d'accueil de la communauté, les visiteurs, dont certains totalement inactifs habituellement, ont collaboré massivement en donnant leur avis par le biais du sondage, et parfois même en détaillant leur opinion dans un message rattaché à la question qui leur était posée. Les résultats s'en sont vus étoffés, parfois de façon spectaculaire, en particulier pour le sondage traitant du « personnage préféré » des internautes spectateurs de la série.

Grâce au simple outil de sondage du forum, nous avons donc obtenu des résultats intéressants concernant la façon dont la série est perçue par le public francophone. Néanmoins, avant de nous y pencher d'avantage, il s'avère nécessaire de fixer dès maintenant les limites d'une telle étude, concernant non seulement les données récoltées, mais aussi Internet, et enfin, les participants eux-mêmes.

Les limites de notre étude

Lors de l’élaboration et l’organisation de cette étude, il est rapidement apparu qu’un nombre relativement conséquent de contraintes viendrait limiter l’impact des résultats de cette série de sondages. Outre le temps quelque peu réduit dans lequel s’est inscrit cette démarche d’étude de la réception de la série, Internet lui-même ne peut pas être considéré comme d’une fiabilité absolue dans les résultats obtenus, et ce pour plusieurs raisons, techniques d’une part, et humaines d’autre part.

D’un point de vue technique, si l’usage du sondage permet de toucher une fourchette très importante d’utilisateurs, il est impossible de savoir si les personnes interrogées n’ont participé qu’une seule fois à l’enquête. Car si le système du forum empêche à un utilisateur de voter plus d’une fois à chaque sondage, il est possible qu’une personne possède plusieurs comptes, et donc participe à plusieurs reprises. Cependant, l’enquête n’ayant aucune autre valeur que celle de l’entraide communautaire, on peut supposer que les participants aient fait preuve de bonne foi en ne cherchant pas à fausser les informations données.

Il apparaît comme relativement évident que ce genre de démarche, à savoir enquêter dans une communauté virtuelle par le biais d’outils développés en premier lieu dans un but de divertissement, se trouve être une façon originale et non totalement fiable de mener une enquête de ce type. Malgré tout, cette solution s’avérait la plus propice à notre étude, qui se focalisait principalement sur la façon dont les personnages de la série sont perçus par le public francophone, et comment ce public considère les héroïnes de fiction que sont nos quatre femmes au foyer.

D’un point de vue humain, le forum a apporté son lot d’avantages et d’inconvénients. L’atout principal, nous l’avons déjà abordé, s’avère être la facilité de la démarche que le sondage offre : il suffit de deux clics de souris pour participer à l’enquête. Cette simplicité a poussé un nombre conséquent d’inscrits de passage, habituellement inactifs, à participer à l’enquête mise en avant sur la page d’accueil du site. Entre 600 et 2200 participants selon les sondages se sont mobilisés pour faire avancer l’étude, et certains utilisateurs ont pris le temps d’expliquer leur choix – même si, nous le verrons, les participations commentées sont particulièrement déséquilibrées.

Le principal souci de cette méthode à ce niveau, c'est que les résultats du sondage, ainsi que les avis donnés par les participants, sont consultables par l'ensemble des membres de la communauté. En considérant que chaque personne susceptible d'exposer son opinion puisse lire celle d'autrui avant tout chose, il n'est pas difficile de considérer l'influence des uns sur les autres. Ainsi, nous le verrons, la question portant sur le « personnage préféré », si elle s'avère de loin la plus intéressante pour notre étude, a fini par tourner en véritable débat pour certains des participants les plus actifs de la communauté. Preuve flagrante que ce genre de réflexion n'est pas aussi innocente qu'elle semble l'être de prime abord.

De plus, il ne faut pas écarter l'idée que le simple fait de poser des questions aux téléspectateurs influence leur façon de voir la série, et provoque chez eux une réflexion qui n'est pas naturelle, dans la plupart des cas. A ce titre, Daniel Dayan, en reprenant les critiques du chercheur anglais John Hartley, dénonce cette façon qu'a l'ethnologie de « manipuler » le public : « Sous prétexte d'ethnologie, le public dont [les ethnologues] recueillent la parole est un public qu'ils ont au préalable constitué, voire fabriqué. »[76]. Un fait qui se vérifie très simplement dans notre cas, par la simple constatation de la limitation du public au strict cadre de la communauté *Séries Sub*. Le fait de limiter le public visé, et de l'inciter à réfléchir à des questions qu'il n'a pas l'habitude de se poser, apparaît donc comme une limite importante qui dépasse le cadre formel des outils proposés par le Web. Néanmoins, les résultats, une fois étudiés, démontreront que si les personnes interrogées appartiennent à la même communauté, il est possible de les séparer et de les classer dans différentes catégories de public.

Après cette série de constatations positives et négatives, il apparaît clairement que le résultat de cette étude ne pourra prétendre à aucun réel intérêt sociologique, et donnera plutôt des résultats d'un point de vue ethnologique, en particulier au niveau de l'organisation des publics. Le principal but approché ici est celui d'apporter une ouverture à notre travail portant sur *Desperate Housewives,* en déterminant en premier lieu le niveau de recul que peut avoir le spectateur sur la fiction (nous le verrons plus précisément avec les deux premiers sondages que nous aborderons, concernant l'aspect critique et l'aspect réaliste de la série). En second lieu, nous nous pencherons sur le

[76] D. DAYAN, « Le double corps du spectateur », *Accusé de réception, Le téléspectateur construit par les sciences sociales*, Paris, L'Harmattan, Champs Visuels, 1998.

troisième sondage, celui concernant le « personnage préféré ». Ce dernier sera le plus important des trois pour nous, puisque les héroïnes de la série nous intéressent particulièrement. Enfin, nous aborderons l'idée de publics, dans une dernière sous-partie, qui nous permettra de tirer des conclusions concernant cette approche ethnographie de la réception de la série par le public francophone.

Il est donc temps désormais de nous pencher sur les résultats de cette enquête, menée entre novembre 2006 et avril 2007 sur le site communautaire *Séries Sub*.

La réception de la série par les internautes

Premier sondage

Trois sondages ont été proposés aux membres de *Séries Sub*, sur des durées variables.

Le premier, qui est pour nous le plus important, portait sur une question simple : « *Quelle est votre Desperate Housewife préférée ?* ». Un sondage qui a entraîné 2090 votes, sur la période allant du 22 novembre au 22 décembre 2006, date de clôture des votes. A cette participation massive s'ajoute une centaine de témoignages de participants, dont la plupart sont des membres actifs de la communauté, qui se sont pris au jeu et ont expliqué leur vote par des messages parfois très argumentés. Le fort engouement des membres du site vis-à-vis de ce sondage ne s'explique pas uniquement par la mise en avant de l'enquête sur la page d'accueil de la communauté : le facteur de simplicité de la question entre aussi considérablement en jeu. Contrairement aux sondages suivants, il n'y avait pas là de réelle mise en avant d'une étude de la série. La question portait uniquement sur un choix subjectif, et non sur une obligation de réflexion. Le *topic* est resté très actif durant près de trois semaines, puis les avis ont été remplacés par des débats et des messages déviant du sujet initial. Le sondage a alors été fermé.

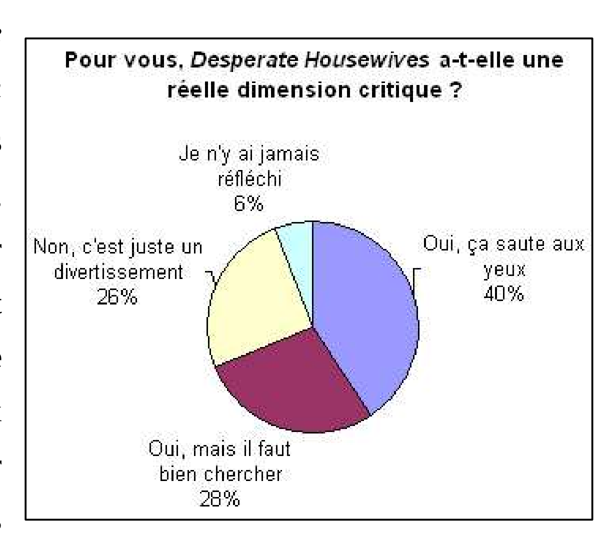
Si cette question a été posée en premier, c'est avant tout pour minimiser l'impact de la diffusion de la troisième saison durant l'étude. Comme nous l'avons déjà considéré, il s'avère évident qu'une grande partie des participants avait déjà vu la seconde saison au moment de l'étude, cette dernière influençant fatalement l'avis des membres, et le faussant quelque peu pour nous. Lancer ce sondage avant les autres a donc été un moyen de ne pas subir davantage cette contrainte avec l'arrivée de la troisième saison sur les écrans de télévision américains, et donc, fatalement, sur les écrans d'ordinateurs français.

Les deux seconds sondages ont été ouverts du 15 avril au 1er mai 2007, et ont eu beaucoup moins de succès. « *Pour vous, Desperate Housewives a-t-elle une réelle dimension critique ?* » et « *Trouvez-vous la représentation de la vie domestique réaliste dans Desperate Housewives ?* » ont eu respectivement 610 et 690 participations « votées », et une vingtaine de témoignages chacun. Une participation et un intérêt plus faible qui ont finalement eu raison des *topics*, qui ne sont pas restés actifs sur une longue période. L'aspect plus austère et plus académique des deux questions posées a sans nul

doute repoussé une grande partie des participants actifs lors du premier sondage : on remarque d'ailleurs en explorant les messages des deux dernières questions qu'un nombre significatif d'intervenants se caractérise comme étant des étudiants intéressés à la démarche de recherche, avant de se considérer comme fans de la série.

Même si nous allons aborder les résultats des trois enquêtes, c'est principalement le sondage sur le « personnage préféré » qui va retenir le plus notre attention. D'abord parce qu'il se rapporte à notre sujet de base, à savoir les héroïnes de la série, et ensuite parce que le fort taux de participation permet une analyse plus large des résultats, et nous permettra d'aller encore un peu plus loin dans notre réflexion sur l'impact de la représentation de la ménagère dans *Desperate Housewives*.

Commençons donc par étudier les deux sondages ayant eu le moins de « succès ». La question « *Pour vous, Desperate Housewives a-t-elle une réelle dimension critique ?* »[77] proposait quatre réponses aux participants : 'Oui, ça saute aux yeux', 'Oui, mais il faut bien chercher pour l'apercevoir et le comprendre', 'Non, c'est juste un divertissement, rien de plus' et 'Je n'y ai jamais réfléchi.'. Les deux premières réponses étaient nuancées pour permettre de distinguer les personnes considérant cette dimension comme étant évidente, et celles qui y avaient peut-être seulement réfléchit à la lecture de la question. Le résultat se décompose ainsi :



- 247 personnes (40% des participants) ont opté pour la réponse 'Oui, ça saute aux yeux',
- 171 personnes (28%) pour la réponse 'Oui, mais il faut bien chercher pour l'apercevoir et le comprendre'
- 156 personnes (26%) ont choisi la troisième réponse 'Non, c'est juste un divertissement, rien de plus'
- 36 personnes (6%) avouent ne jamais avoir y avoir réfléchi.

[77] http://www.seriessub.com/forum/index.php/topic,6295.0.html

La principale information véhiculée par ce sondage concerne le recul d'un grand nombre de personnes interrogées vis-à-vis de l'aspect critique de la série : d'accord ou pas d'accord avec cette dimension, 94% des sondés prennent une position nette par rapport à la question. Les 6% restants déclarent ne s'être jamais posé la question.

La question proposée était volontairement floue concernant l'aspect critique. Ainsi, les personnes interrogées qui ont témoignés ont parfois interprété différemment la dimension critique de la série, la fixant parfois sur la société américaine en générale, ou plus précisément sur la femme au foyer ou l'un des aspects particuliers de la ménagère.

Le premier membre expose son avis ainsi :

« *Bien sûr que oui.*
La série critique l'idée comme quoi les femmes sont pour rester à la maison pour faire à manger, nettoyer et s'occuper des enfants.
Elle veut aussi montrer comment les femmes pensent, ce qu'elles encaissent sans rien dire etc. »

Après quelques messages d'approbation, une autre personne ajoute :

« *Je dirais même plus, surtout la saison 1. Car même si ça continue par la suite, on sent parfois que le côté commercial court au galop pour ne pas faire forcément que du bien. Mais la saison 1 est mythique !* »

L'évidence de la critique apparaît donc, à croire ces personnes favorables à cet aspect de la série, dans sa première saison plus que dans les autres, qui apparaissent comme étant plus « commerciales », c'est-à-dire, éloignée d'une impression de réel. De plus il est bien là question d'une critique non pas de la ménagère, mais de la façon dont cette dernière est perçue. On rejoint là notre idée de critique féministe. L'usage du mot « mythique » pour caractériser la première saison n'est non plus un hasard : cette première approche des personnages constitue, comme nous l'avons vu, une « reconstruction » de la vision mythologique de la ménagère. Cette saison, opposée aux autres considérées comme étant « commerciales », s'avère donc fondatrice, d'où l'usage d'une telle expression.

Autre point de vue, quelques messages plus loin :

« *Il me semble que la critique la plus évidente adressée à ces desperate housewives est leur façon de vouloir absolument sauver les apparences, au risque même parfois de négliger leurs propres familles, on voit cela en particulier chez le personnage de Bree (dans la première saison, et en général). C'est une critique de la société du paraître selon moi.* »

Dans cette remarque, c'est la ménagère qui est directement critiquée. Mais on en revient tout de même à une considération générale, avec l'expression « société du paraître », qui ne se focalise pas uniquement sur la femme au foyer. La critique part d'un point mais semble être tout de même considérée comme plus vaste par le spectateur.
Il est intéressant de constater que la plupart des personnes interrogées dégagent l'aspect critique de l'intrigue principale, pleine d'enquêtes et de meurtres, pour se focaliser sur les intrigues plus personnelles des héroïnes.

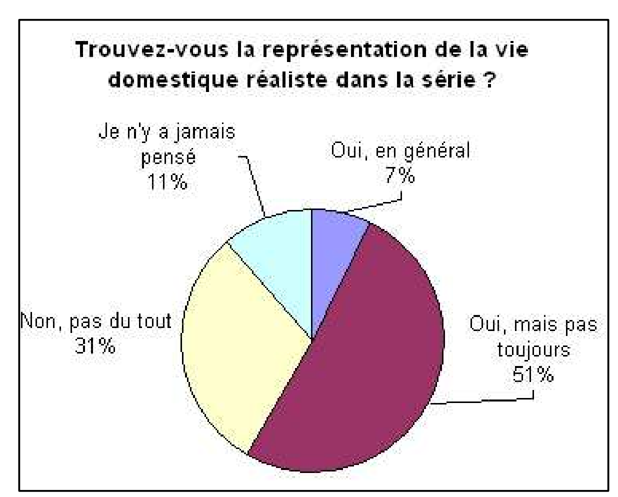
« […] ce n'est absolument pas une critique de la société américaine mais c'en est bel et bien une vis-à-vis des riches banlieues américaines où l'apparat est de mise.
Je veux dire par là que ces banlieues (tellement différentes des nôtres) ne sont pas aussi idylliques que leur apparence voudrait le faire croire. Certes, je suis conscient que des histoires de meurtres, séquestration ou autres ne sont pas si courantes que ça dans ces lieux mais hormis ces faits, j'ai l'impression que DH retranscrit plus ou moins bien la vie quotidienne dans ces quartiers.
Et par-là même, elle induit une dimension critique par le fait qu'une bonne partie des personnages soient capables de passer par des stratagèmes douteux, voir répréhensibles pour arriver à leurs fins (passer pour une femme au foyer modèle, femme divorcée qui cherche le prince charmant à tout prix, etc.). »

Cette dernière opinion illustre bien cette idée de différentiation faite par les participants à l'enquête entre ce qui apparaît comme étant critique et ce qui ne l'est pas : dans le cas où la personne sondée répond « oui » à la question, c'est généralement qu'elle fait le tri entre ce qui apparaît comme étant réalisé et ce qui ne l'est pas, pour ne garder que les aspects

« probables » de l'intrigue, et donc plus propices à la critique. Les avis de personnes ayant répondu « Non » auraient permis de confirmer plus précisément cette idée de dissociation. Fort heureusement, le second sondage donne des éléments de confirmation concernant l'aspect « réel » de la série.

Second sondage

La seconde question, posée en marge de la première, était « *Trouvez-vous la représentation de la vie domestique réaliste dans Desperate Housewives ?* »[78] et proposait elle aussi quatre réponses : 'Oui, d'une façon générale', 'Oui, mais pas toujours', 'Non, pas du tout', et 'Je ne me suis jamais posé la question.'. Là encore, la nuance entre les deux premières réponses devait servir à constater si les téléspectateurs séparaient ou non intrigue principale violente et intrigues secondaires, plus 'ménagères'. Les résultats sont les suivants :



- 51 personnes (7.4%) ont répondu 'Oui, d'une façon générale',
- 349 personnes (50.6%) ont choisi 'Oui, mais pas toujours',
- 212 personnes (30.7%) ont choisi 'Non, pas du tout',
- 78 personnes (11.3%) ne se sont jamais posées la question.

L'écart entre les deux premières réponses est ici particulièrement large, et la plus forte opposition se trouve entre le 'Oui, mais pas toujours' et le 'Non'. Il y a donc bel et bien, chez les 'Oui', une démarche de séparation entre ce qui n'est pas réaliste, et ce qu'il l'est, comme le prouvent certains témoignages :

« *J'ai voté également, j'ai choisi la 2e proposition "Oui, parfois". Si l'on s'en tient au cadre général de la série (le quartier d'une banlieue bourgeoise), on peut encore qualifier Desperate Housewives de crédible. Beaucoup de mécanismes de socialisation sont replacés dans ce contexte, et conservent une part de vérité à laquelle les téléspectateurs peuvent se raccrocher et s'identifier.*
Toutefois, le microcosme de Wisteria Lane cristallise énormément de situations clichés, qui sont transformées de manière, quelques fois, extrême : la manipulation, le meurtre,

[78] http://www.seriessub.com/forum/index.php/topic,6294.0.html

l'adultère, ... C'est une des clés du succès de la série mais c'est également ces éléments qui nous rappellent que c'est une fiction. »

Cet avis, repris par plusieurs personnes durant l'enquête, semble bien illustrer la motivation générale des sondés ayant choisit la seconde réponse. On distingue clairement une séparation entre les intrigues 'ménagères', jugées 'crédibles', et l'intrigue principale jugée 'cliché' qui renvoie à l'aspect fictif de la série. La dissociation de ces deux critères renvoient donc au « oui, parfois », alors que lorsqu'ils ne sont pas séparés, l'invraisemblance domine et fait pencher la balance vers le « non » :

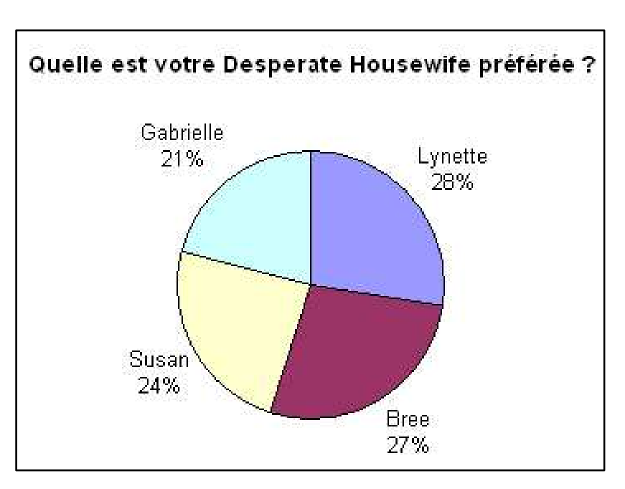
« *moi, j'ai répondu pas réaliste.*
Tout d'abord, les situations présentées dans la série (saison 1): suicide de la mère au foyer parfaite, mari tueur, vol d'enfants, fils mis à l'asile pour qu'il ne parle pas, ... ce n'est absolument pas réaliste et c'est quand même le principal thème de cette saison avec tous les personnages qui gravitent autour.
Toutes les histoires parallèles, tromper son mari avec le jardinier mineur, mettre ses enfants en camp de redressement, se faire écraser dans la rue par un mec bourré alors que y a une voiture toutes les heures,... tout ça est beaucoup trop exagéré pour pouvoir être réaliste.
C'est donc en fait toutes les péripéties des personnages et surtout la façon dont ils les gèrent qui ne me semble pas réaliste. Après si on prend les histoires de chacun séparément pour ce qui concerne la gestion des enfants, du travail, des amitiés, il y a un peu de vrai dans la série (la mère immature, la mère poule, la mère autoritaire, ...). »

Ici, la personne interrogée reprend en premier lieu tous les éléments improbables de l'intrigue principale pour expliquer son choix, et les complète par des éléments d'intrigues secondaires. Néanmoins, elle termine par la possibilité que la série possède « un peu de vrai » lorsqu'il est question du milieu domestique, qui est justement ce sur quoi le sondage s'attardait. Il n'y a donc pas ici de réelle dissociation entre les différentes « parties » de l'histoire, et tout est généralisé, ce qui peut expliquer le choix de la personne.

Ces deux premiers sondages démontrent donc de façon évidente le partage du public vis-à-vis d’un même programme, considéré comme potentiellement crédible ou critique pour certains, et réduit au simple statut de divertissement sans dimension réflective pour d’autres. Le nombre limité de réactions nous empêche cependant de déduire davantage de tendances à ces différents niveaux, c’est pourquoi nous allons nous concentrer de façon plus poussée sur la dernière enquête, concernant le « personnage préféré ».

Troisième sondage

« *Quelle est votre Desperate Housewife préférée ?* »[79] est la question qui a été posée en premier lors de cette étude, pour les raisons que nous avons déjà citée. Notre étude portant sur les héroïnes de la série, il s'avérait donc important d'étudier la façon dont les personnages sont perçus par le public auquel nous nous intéressons, et dont nous savons désormais qu'il a un avis sur les dimensions réaliste et critique de la série.



Les participants avaient donc à choisir entre Bree, Lynette, Susan et Gabrielle, et ont été très nombreux à voter. 2090 votes et une centaine de messages ont ainsi été récoltés. Les résultats se décomposent ainsi :

- 578 personnes (28%) ont choisi Lynette,
- 569 personnes (27%) ont choisi Bree,
- 507 personnes (24%) ont choisi Susan,
- 440 personnes (21%) ont choisi Gabrielle.

Ce classement, et les avis qui l'accompagnent, se présentent comme étant un intéressant complément à l'analyse de la série menée jusqu'ici. Pour comprendre les résultats de ce sondage, il va être nécessaire pour nous de découper notre analyse en trois parties, constituant les trois différentes façons dont peut s'établir le lien entre le téléspectateur et le personnage de fiction.

[79] http://www.seriessub.com/forum/index.php/topic,4175.0.html

L’interprétation des choix des internautes

Affection, présence à l’écran et répétition

Le premier des trois rapprochements qu’il semble nécessaire de faire est celui de l’impact de la présence des personnages à l’écran sur les préférences des spectateurs. Nous l’avons constaté très tôt dans notre étude avec l’essai de Umberto Eco[80], les évènements vécus par les héroïnes s’inscrivent dans un processus de répétition. Nous avons aussi constaté que la présence de chacune des femmes au foyer à l’écran était relativement déséquilibrée par rapport aux autres personnages, offrant une variation de plus d’une heure entre Susan, la plus présente, et Lynette, la plus en retrait.

Avec les résultats du sondage concernant le « personnage préféré », on se retrouve devant un résultat qui apparaît comme étant l’inversion quasi-parfaite des résultats donnés par le calcul du temps de présence des personnages à l’écran :

Classement du temps de présence des personnages à l’écran :	Classement du résultat du sondage sur le « personnage préféré » :
1) Susan	1) Lynette
2) Bree	2) Bree
3) Gabrielle	3) Susan
4) Lynette	4) Gabrielle

Ainsi Lynette, héroïne la moins présente à l’écran au cours de la saison, se retrouve à la première place dans les choix des téléspectateurs, alors que Susan, qui cumule plus d’une heure de plus, tombe à la troisième place. Seule Bree reste stable dans l’ensemble.

Si cette constatation peut paraître de prime abord quelque peu étonnante, le caractère répétitif des intrigues secondaires tel que nous l’avons déjà constaté ne semble pas être totalement innocent dans cette inversion du classement. Dans le cas précis de Susan, très présente mais relativement mal aimée, l’aspect répétitif de ses actions apparaît soit clairement, soit en filigrane dans les critiques des spectateurs à son égard :

« *Suzan* (sic) *qui est miss catastrophe joue vraiment très bien la gaffeuse, maintenant il est vrai que* ***son rôle a tendance à se répéter*** *mais ça n'empêche en rien sa qualité d'actrice.* »

[80] U. ECO, 1994, Op.cit.

Le caractère répétitif du « rôle » du personnage est ici clairement évoqué par la personne interrogée, qui prend par la même occasion un certain recul vis-à-vis de la fiction pour se rattacher à l' « actrice », comme si cette prise de conscience de la répétition au sein de la fiction brisait quelque peu la diégèse.
Autre témoignage, qui illustre la même idée d'une façon différente :

« *SUSAN, pour moi c'est la pire.* ***A toujours aimer 25 hommes en même temps, c'est la seule femme qui n'a pas grandi****, heureusement que sa fille est là pour elle. Même si sa maladresse (à tous les niveaux) la rend sympathique,* ***ses histoires sont les mêmes tout au long des 3 saisons, on s'ennuie !*** »

L'impression que le personnage ne « grandit » pas renvoie directement à l'un des objectifs de la répétition tel que le conçoit Umberto Eco : « Habituellement, on conçoit une série en boucle pour des raisons commerciales : il s'agit de trouver un moyen de maintenir la série en vie, de parer au problème naturel du vieillissement du héros. Au lieu de lancer les personnages dans de nouvelles aventures (qui impliqueraient leur marche inexorable vers la mort) on leur fait perpétuellement revivre leur passé. »[81]. Dans le cas du personnage de Susan, dont la spectatrice citée considère qu'elle ne grandit pas, sous-entendant ainsi qu'elle ne mûrit et ne vieillit pas pour reprendre le terme de Eco, l'aspect répétitif d'une situation empêche non seulement l'évolution du personnage, mais enferme le public dans une spirale qui devient ennuyeuse. Eco évoque à ce sujet dans son essai la construction d'un double lecteur modèle : « Le premier se sert de l'œuvre comme d'une machine sémantique et est victime des stratégies de l'auteur, qui va le conduire petit à petit à travers une suite de prévisions et d'attentes, le second évalue l'œuvre en tant que produit esthétique et apprécie les stratégies mises en œuvre pour produire un lecteur modèle du second degré. Ce lecteur du second degré est celui qui aime la sérialité des séries non pas tant à cause du retour de la même chose […] qu'à cause de la stratégie des variations, autrement dit, il apprécie la manière dont une même histoire est retravaillée pour avoir l'air différente . »[82]. Fatalement, ce lecteur du « second degré » ne peut donc qu'être déçu par l'ennui éprouvé par une répétition abusive sans variation : c'est ce qu'il se passe avec le personnage de Susan Mayer. Eco explique que le lecteur ayant conscience de cet effet

---

[81] Ibid.
[82] Ibid.

de répétition devient immédiatement un lecteur critique, dans la mesure où il se trouve capable de déceler la sérialité et ses possibles variations. Dans les deux témoignages cités au-dessus, l'aspect critique est bel est bien présent, à des degrés néanmoins différents.

Le caractère répétitif pousse aussi progressivement la série à devenir de plus en plus commerciale aux yeux des téléspectateurs. Lorsque nous nous sommes penchés sur le sondage concernant l'aspect critique de la série, l'un des témoignages soulignait que la dimension commerciale était moins présente dans la première saison que dans les précédentes. Sans reprendre la remarque faite par Eco, et citée précédemment, nous savons désormais que la répétition dans les séries est présente pour allonger la vie des personnages, et dès lors, de l'intrigue. Nécessairement, la répétition d'une même situation n'apparaît plus, lorsqu'elle est abusivement utilisée, que comme un prétexte à la production d'une suite, d'où la lassitude du public. Le fait que ce caractère répétitif soit accentué par l'omniprésence à l'écran d'un personnage en particulier – Susan – va entraîner un amalgame entre le caractère répétitif et commercial du texte, et le personnage concerné, et va donc susciter une certaine antipathie de la part du public vis-à-vis de l'héroïne.

Ainsi donc, le caractère répétitif de la situation du personnage de Susan, enfermé toute la première saison – et toujours après cette dernière – dans des déboires sentimentaux omniprésents semble pouvoir expliquer son bas classement dans le sondage. La forte présence à l'écran du personnage n'est donc pas nécessairement bénéfique à l'attachement du public, qui se lasse plus vite. Ce n'est certes pas l'unique raison, nous le verrons par la suite, mais ce facteur reste néanmoins important et souligne à nouveau la faculté du public à développer un point de vue critique vis-à-vis de la série.

Affection et rapprochement du personnage

Cette forme de réception est sans nul doute la plus conséquente en ce qui nous concerne, et pour cause : elle semble expliquer de façon claire comment Lynette Scavo et Bree Van de Kamp tiennent le haut du pavé dans ce sondage.

Les théories de la réception ont, depuis bien longtemps, établi qu'un texte n'existait pas réellement tant qu'il n'était pas sujet à une interprétation. Une idée reprise par Kim Christian Schroder dans son article « Qualité culturelle : la poursuite d'un fantôme ? »[83] : « En lui-même, un texte n'a ni existence, ni vie, et de ce fait aucune valeur positive ou négative, tant qu'il n'est pas interprété par un individu : c'est-à-dire, avant que cet individu ne produise de la signification. Si l'on veut établir des critères de qualité, il est alors logique que ces critères s'appliquent non pas au texte lui-même, mais aux lectures provoquées par le texte chez les membres du public. »[84]. L'application au texte d'un sens de lecture ne tient donc qu'au lecteur, et c'est ce sens qui détermine directement son degré d'affection pour un personnage plutôt qu'un autre.

L'intérêt porté par les spectateurs, ou plus principalement par les spectatrices à une héroïne plutôt qu'a une autre tient très souvent au lien que le personnage possède avec la réalité perçue par le lecteur. La simple lecture de quelques témoignages recueillis permet de s'en assurer :

« ***Je ne sais pas si beaucoup de mères de famille nombreuse traînent sur ce forum****... Mais découvrir Lynette dans la saison 1 en rupture, coincée entre son désir de maternité idéale, son envie de fuite, d'épanouissement personnel, son besoin de reconnaissance tant humaine que professionnelle* ***ça a été un vrai délice pour moi****.* […] *Finalement je crois que* ***j'aime Lynette parce qu'elle est réelle, que je croise tous les jours d'autres Lynette au taf ou devant les écoles****.* »

« *Moi aussi j'ai voté Lynette.* ***C'est vrai que c'est le seul personnage avec lequel j'arrive à m'identifier un minimum****. Elle a une bonne répartie, elle sait ce qu'elle veut.* »

[83] K.C. SCHRODER, « Qualité culturelle : la poursuite d'un fantôme ? », Hermès 11-12, CNRS Editions, 1993
[84] Ibid, p.101

« *J'ai voté pour Lynette car* ***c'est la plus féministe de toutes les DH****. Au risque de détonner, je ne trouve pas que cette série soit vraiment féministe, au contraire... Lynette a réussi à surmonter le carcan de la femme au foyer pour revenir au combat et travailler à nouveau. Malgré les petits monstres qui lui servent d'enfants, elle garde la forme, la motivation, et surtout la tête haute. Elle n'hésite pas à craquer quand il le faut,* ***mais c'est finalement le personnage le plus réaliste et celui qu'on admire le plus.*** »

« *Bree est celle que je préfère : agaçante de manières polies et tellement attachante. La vraie prout-prout de base qui, à part tenir sa maison, ne sait pas du tout tenir ses gosses, ses relations avec les hommes et reste toujours impénétrable en public même si le ciel lui tombe sur la tête, bref* ***celle dont je ne voudrais pas avoir la vie ! Mais c'est celle qui me fait le plus rire !*** »

« *Je vote Bree... sans aucune hésitation !*
Tout d'abord, elle paraît si parfaite qu'on la croirait sortie d'Edward aux mains d'argent, avec son jardin impeccable, ses cheveux qui ne bougent pas quand elle tourne la tête, ses tenues toujours très classes, sa froideur apparente.
Ensuite, la carapace se brise, et on découvre une femme comme nous toutes, fragile et délicate, mais également très fière.
Elle représente le côté complètement névrosé de la plupart des femmes *(bah oui, c'est pas pire d'aller astiquer sa cuisine quand on est angoissée que de se relever en pleine nuit pour classer tous les livres de la maison par ordre alphabétique une veille de partiel...).*
Et puis, elle est un peu trop extrême bien sûr, ***mais elle nous montre que même la plus parfaite des femmes peut faire des mauvais choix, et même doit en faire pour apprendre à en faire de bons par la suite.*** »

Ces quelques exemples de témoignages de femmes en disent long sur la façon dont le public féminin s'approprie les personnages et leur existence, pour les frotter à la réalité quotidienne. On peut distinguer ici deux façons différentes d'approcher le personnage : l'une d'elle est l'identification directe, non pas au personnage lui-même, mais à son statut : Lynette est perçue par certaines téléspectatrices comme étant « réelle », quelqu'un qu'on pourrait croiser au travail où devant une école, un personnage proche de ce qu'on

peut être ou que l'on pourrait rencontrer dans la réalité. Les participantes mettent en avant sa volonté, sa répartie, sa recherche de l'épanouissement : L'idée d'une quête quotidienne se fait largement ressentir dans les témoignages en faveur de ce personnage, qui est vu de façon positive. A l'inverse, Bree est citée pour son coté névrosé et sa volonté de masquer la réalité à son entourage : On est ici plus dans les défauts que dans les qualités, mais ce sont ses défauts qui la rendent attachante, et visiblement proche du public. C'est aussi avec elle que l'on retrouve la seconde façon d'approcher le personnage, à savoir par un sentiment de compassion. Sentiment aussi présent avec Lynette, dont le calvaire quotidien touche, mais fait rire aussi. Ainsi, le premier témoignage associe les difficultés du personnage à « *un vrai délice* », et Bree est vue par l'avant dernière spectatrice comme « *celle dont [on] ne voudrai[t] pas avoir la vie ! Mais c'est celle qui [..] fait le plus rire !* ». Un mélange de compassion donc, car sa vie apparaît comme difficile et peu enviable, mais aussi de plaisir sadique car le personnage fait, malgré tout, rire.

Un personnage fort et un personnage plus faible apparaissent donc comme les deux « chouchous » du public féminin, qui les cite parfois en même temps.

Cette façon de considérer les personnages découle donc clairement d'un rapport fait entre la fiction et la réalité par les lectrices. Une idée bien loin d'être nouvelle, reprise, par exemple, par Pierre Zima, cité par Jacques Leenhardt : « Bien que la lecture […] soit presque toujours individuelle, elle est inséparable du système normatif de la collectivité ou des collectivités auxquelles appartiennent l'individu. »[85]. De fait, il apparaît comme étant impossible de séparer le vécu de l'individu de la façon dont il reçoit et interprète un texte. Ceci semble donc expliquer clairement pourquoi les téléspectatrices se rapprochent des personnages qui leurs paraissent crédibles de part leur lien avec leur propre réalité. C'est aussi pour cette raison qu'une certaine solidarité apparaît entre la spectatrice et le personnage, qui se retrouvent dans une certaine mesure dans une situation, parfois particulière et parfois plus générale, similaire.

Il est possible d'aller encore plus loin dans la caractérisation de la réaction du public féminin vis-à-vis de ces deux personnages, en reprenant l'une des interprétations réalisée par Tamar Liebes et Elihu Katz à propos de la série *Dallas*, dans leur article « Six interprétations de la série *Dallas* »[86]. Les deux sociologues experts en communication y

[85] Pierre Zima cité par Jacques Leenhardt dans « Théorie de la communication et théorie de la réception », *Réseaux* n°68, novembre – décembre 1994
[86] T. Liebes, E. Katz, « Six interprétations de la série *Dallas* », Hermès 11-12, CNRS Editions, 1993

dressent, grâce aux concours de plusieurs couples de téléspectateurs de différentes nationalités, six façons de recevoir et critiquer la série. Parmi ces dernières, la critique pragmatique apparaît comme très proche de notre propre exemple : « Globalement, l'intérêt des commentaires 'pragmatiques' est de créer un lien réflexif entre le texte et la définition que font les lecteurs de leurs propres expériences ou de leurs rôles. »[87]. On peut donc clairement rapprocher la démarche qui est faite sur les personnages de Lynette et Bree en particulier, à la critique pragmatique mise en avant par Liebes et Katz, pour les raisons évoquées plus haut : les personnages sont soit proches de la réalité des lectrices, soit sont suffisamment crédibles pour entraîner de la compassion. Il y a donc bel et bien une prise de conscience d'une certaine réalité domestique de la série par le public, confirmant ainsi nos théories précédemment élaborées sur la mise en scène relativement crédible de la vie de la ménagère dans la série.

Les réactions masculines, quant à elles, apparaissent plus variées et place bien souvent Gabrielle comme premier choix, selon des critères plus superficiels, ou encore physiques. Mais ce n'est pas le seul personnage prenant place dans les préférences des spectateurs :

« […] *pour ce qui est sur, c'est que* ***si j'avais à me marier avec l'une d'entre elle****, ça serait Lynette,* ***car elle est authentique, les autres, aucune envie****.* »

« *Voté pour Bree Van De Kamp...* ***je trouve cette nana hyper sexy!***
Elle a vraiment quelque chose d'envoûtant dans sa façon d'être.
Au niveau de son rôle, elle est un peu psychotique, maniaque, névrosée ...tout ce qui caractérise une Femme !!!
J'aime bien Bree dans la série ... mais je préférerais Gabrielle dans mon lit... »

« *Eh bien pour moi ça sera Gabrielle.*
C'est la plus drôle de toutes *avec son coté garce qui aime le fric et la haute couture, mais au fil des épisodes on découvre aussi son coté sentimentale et peu sure d'elle.*
En plus elle est vraiment sublime... »

[87] Ibid, p.139

« *Je suis quand même assez étonné que la plupart des "votants" pour Lynette justifient leur choix par le fait que c'est la plus réaliste.* ***Je regarde rarement les séries pour voir la vie de mon voisin d'en face, j'ai mes jumelles pour ça.*** […] *Je peux comprendre les gens qui ont besoin de s'identifier à un personnage (moi aussi j'ai regardé Dawson dans ma jeunesse^^), mais d'une part, ce n'est pas vraiment la question du sondage, et d'autre part, j'aurais du mal à m'identifier à une femme au foyer.* »

Ces quatre témoignages nous viennent donc de téléspectateurs masculins s'étant prêtés au jeu du sondage. S'il apparaît comme relativement logique que la manière de désigner un personnage préféré diffère selon le sexe du lecteur –les hommes se montrent plus réticents à l'idée de s'identifier à un personnage féminin– les façons de répondre à la question s'annoncent néanmoins variées.

Si le premier témoignage tend à rester dans la logique précédente en transposant le personnage de Lynette dans un « possible » pour justifier son choix ('si je devais me marier avec l'une d'entre elle, je choisirais la plus réaliste selon moi'), les deux commentaires suivants résument leur choix avec un critère physique dominant. Le second témoignage va même plus loin, car il caractérise Bree selon ses traits dominants et les assimile à une généralité de la gent féminine. Difficile ici de ne pas qualifier ces idées de machistes. Mais toujours en se basant sur les profils établis par Liebes et Katz, on peut rapprocher ce comportement, ce témoignage – « *Au niveau de son rôle, elle est un peu psychotique, maniaque, névrosée ...tout ce qui caractérise une Femme !!!* » – de la critique sémantique constatée dans *Dallas* : « Comme les théoriciens de l'hégémonie s'y seraient attendus, il va de soi pour le spectateur référentiel que JR [Personnage de *Dallas*, NDR] existe réellement, et ce type de spectateur parle comme si Dallas était une espèce de documentaire. »[88]. Ainsi donc, on assiste, avec ce type de témoignage, à un amalgame très fort entre réalité et fiction, et à une généralisation de ce que le spectateur voit à l'écran. Cas cependant unique dans notre étude, ce témoignage a le mérite d'exister et prouve qu'il est possible de prendre la représentation de la femme au foyer – voire de la femme en général – au premier degré en regardant la série.

[88] Ibid, p.130

L'approche physique des héroïnes est une vision différente de l'appréciation des personnages. Dans ce cas, le choix se base sur l'esthétique et non sur le caractère ou l'appartenance sociale de l'héroïne. Cette façon de considérer les personnages, et implicitement de considérer la série, démontre un certain recul de ce type de public vis-à-vis de la fiction : il n'y a, dans ce genre de témoignage, pas de critère d'identification mais au contraire une prise de position extérieure, totalement extérieure, au contexte même dans lequel se situe la diégèse. Là où le public féminin tend généralement à expliquer son choix par un processus d'identification, le public masculin va au contraire prendre du recul pour expliquer le sien. C'est dans ce même ordre d'idées que rentre le dernier témoignage, où la personne explique qu'elle est étonnée par cette notion de « réalisme » que l'on retrouve dans les opinions des autres personnes. Au final, l'interrogé masculin admet qu'il est compliqué pour lui de s'identifier à une femme au foyer. Cette constatation tient moins à la différence de sexe, qu'à l'acceptation du caractère réaliste de la série : s'identifier à un personnage revient à accepter que ce dernier entretient un lien plus ou moins fort avec la réalité. Là où les femmes éprouvent une solidarité avec les héroïnes, les hommes s'en éloignent, et choisissent des critères différents pour définir leurs choix : ce n'est pas qu'ils ne peuvent pas s'identifier à une ménagère, c'est avant tout qu'ils ne le veulent pas.

Le sexe est donc un facteur déterminant – et somme toute logique – dans le processus de rapprochement du personnage. Néanmoins, dans les deux cas, le choix n'est pas impossible, et seuls les critères de considération changent. On peut ainsi considérer, en se basant sur ces critères, qu'une majorité de femmes auront voté pour Bree et Lynette, alors que les hommes se seront plus rapprochés de Gabrielle en particulier. Susan, quant à elle, restant l'exception relativement partagée, mais clairement désavantagée par l'agacement qu'elle suscite, comme nous avons pu le remarquer.

A ce stade, il nous reste encore un point de vue à envisager, et qui situe les opinions des téléspectateurs totalement à l'extérieur de la diégèse : il s'agit de la préférence allant non pas au personnage, mais à l'actrice qui l'interprète.

Affection et rapport au non diégétique

Même si elle est minoritaire auprès des personnes interrogées, cette façon de répondre à notre question est tout de même suffisamment présente pour retenir un moment notre attention. Certains témoignages relient en effet la ménagère « préférée » directement avec l'actrice qui l'interprète.

« *Pour moi c'est Bree depuis le premier épisode.* ***Le personnage est à la base génial, mais l'excellente Marcia Cross qui avait déjà illuminé tout Melrose Place donne à Bree Van de Kamp une dimension absolument extraordinaire****. […]*
Sinon, même si c'est la Desperate Housewife que j'aime le moins, ***Felicity Huffman donne une force au personnage de Lynette absolument incroyable je trouve****. Je me rappelle encore de la scène de la saison 2 où elle dansait sur le bar quand elle allait chasser des mecs pour sa boss, génial.* »

« *Pour moi deux personnages sont largement au dessus du lot, Bree et Lynette,* ***avec deux actrices vraiment formidables****.* »

« *Bree et Susan (****mais je craquais pour elle en Lois Lane*** *!)* »

« *Felicity* [Huffman] ***c'est de loin la meilleure actrice de la série.*** *Y'a rien à jeter, tout est parfait dans son interprétation, elle sait tout faire. Exceptionnelle!* »

Là où, lorsque les sondés masculins ventaient la plastique de Gabrielle ou de Bree, le doute vis-à-vis de l'amalgame entre personnage fictif et actrice pouvait être permis, ici, il l'est beaucoup moins.
Dans le premier cas de figure, que nous avons déjà abordé, les personnes interrogées répondent selon des critères physiques associés au personnage, et non à l'actrice elle-même. Paradoxalement, c'est bel et bien l'actrice qui « prête son corps » au personnage, et en aucun cas l'inverse. Pourtant, les téléspectateurs parlent du physique de Bree ou de Gabrielle, jamais du physique de Marcia Cross ou d'Eva Longoria. On suppose donc que

c’est sur les critères proposés par les personnages que les téléspectateurs se basent pour donner, dans ce cas précis, leur opinion.

A l’inverse, on remarque dans ces derniers témoignages que les critères sont non seulement totalement non-diégétiques, mais que les façons de témoigner de la présence de l’actrice et de montrer son intérêt pour l’une ou l’autre sont variées.

Ainsi, le premier témoignage est un mélange, voire même un amalgame entre le personnage de Bree – « *personnage génial* » – l’actrice Marcia Cross – « *excellente* » – et le rôle que cette dernière avait interprété il y a plusieurs années dans une autre série, *Melrose Place*. Le message passé ici par le téléspectateur semble donc être le suivant : *Bree est un excellent personnage car Marcia Cross est une actrice de talent, que j’avais déjà repéré dans Melrose Place*. Le fait que la personne ajoute, au début de son témoignage, qu’elle apprécie le personnage depuis le premier épisode peut donc découler du fait que, connaissant le passé de l’actrice, il ne pouvait pas être déçu. La même personne associe ensuite Lynette à son actrice talentueuse : un fait admis, alors que le personnage de fiction, de son coté, n’est pas particulièrement apprécié. Le renvoi à la réalité est donc ici présent pour se justifier, et le détachement entre l’actrice et le personnage démontre une prise de recul qui empêche sans doute une identification.

Dans le troisième témoignage, on trouve à nouveau une référence à l’un des précédents rôles de Teri Hatcher, l’interprète de Susan, qui a durant 6 ans incarnée Lois Lane dans la série *Superman*. Si le nom de l’actrice n’est pas cité, le fait de renvoyer à l’un de ses rôles précédents démontre bien que le téléspectateur sort du cadre de la série pour aller justifier son choix. Le rapport affectif avec l’actrice est ici suffisamment fort pour qu’un personnage d’une autre série justifie son choix dans ce tout autre contexte.

Enfin, le quatrième témoignage s’inscrit dans une démarche assez différente, voire inverse : Aucun personnage n’est cité dans la phrase, seul le prénom de l’actrice est utilisé. Cet exemple présente deux tendances liées : d’une part, il sous-entend d’avoir une connaissance de l’univers extra diégétique pour être compris, puisqu’il faut savoir que Félicity est le prénom de l’actrice qui incarne Lynette. D’autre part, l’absence du nom de famille suggère qu’une sorte de proximité s’est instaurée entre le téléspectateur et l’actrice, qui incarne l’un des personnages les plus proches du public.

On peut donc considérer que l'amalgame fait entre le personnage et l'actrice influence le choix final du téléspectateur. Mais ça ne sous-entend pas nécessairement un recul de la part de ce dernier : la seule indication donnée par ce comportement, c'est que la connaissance de l'univers de la série dépasse la diégèse.

Ainsi, nous avons pu constater trois variantes dans la manière que peuvent avoir les téléspectateur pour s'approprier ou non les héroïnes de la série. Il aurait sans doute été possible, avec une enquête plus précise et plus poussée, sur une durée peut-être plus longue, de dégager d'autres tendances.

Mais malgré les évidentes limites de cette série de sondages, les faits sont là : La réalité dans *Desperate Housewives*, si elle est considérée par les téléspectateurs comme n'étant pas toujours « là », est tout de même présente dans la représentation du quotidien : un fait que nous avons d'ailleurs longuement démontré auparavant. Et c'est cette même réalité qui rend les personnages crédibles ou non aux yeux des gens. Si une redondance trop forte finit par « user » le personnage, l'inverse a tendance à éviter la lassitude et à renforcer, dans un même temps, la crédibilité du protagoniste. Et cette crédibilité s'avère être un facteur déterminant dans l'adoption du personnage par le public.

Enfin, lorsque le téléspectateur s'approprie l'héroïne au travers de son actrice, cela ne veut pas dire que le recul vis-à-vis de la série est obligatoirement fort. On ressent surtout une idée de lien entre la fiction et la réalité, entre le personnage et la comédienne. Une proximité renforcée par l'aspect intime de la série, qui nous fait découvrir le quotidien de ses personnages. Il n'est d'ailleurs pas anodin que les actrices préférées du public soient les interprètes des personnages eux aussi chéris par les téléspectateurs.

Les différents types de publics

La manière dont les téléspectateurs francophones reçoivent la série ne peut donc pas être considérée selon un seul et unique modèle. En effet, au travers de ces résultats et outre les éléments concernant la série elle-même, on distingue clairement différents types de publics réunis au sein de la communauté. Il semble que l'on puisse diviser le public selon trois façons de s'accorder avec la série :

- Le public 'référenciel' qui accorde de l'intérêt au vraisemblable : cette catégorie du public se focalise sur les aspects du texte qui peuvent être rattachés à la réalité vécue par les téléspectateurs eux-mêmes. Si cette attitude peut se révéler judicieuse lorsque la problématique de la série est comprise, elle peut aussi apparaître comme relativement ambiguë lorsque la réalité est déformée par rapport à la fiction (fiction qui devient dès lors le référent de la réalité, alors que l'inverse serait sans doute plus approprié). Ainsi, certains téléspectateurs – majoritairement masculins – définissent le statut de la femme au foyer « réelle » en se basant sur les héroïnes de la série.

- Le public 'solidaire' qui accorde de l'intérêt à l'attachement affectif et à la compassion qu'il entretient vis-à-vis du personnage : Ici aussi, on dénote un intérêt au vraisemblable, mais dans une perspective plus sociale. Sans le savoir, les téléspectateurs – principalement des téléspectatrices, en réalité – lorsqu'ils se basent sur ce type de critère d'acceptation ou d'opposition, adhèrent ou réfutent un stéréotype, celui de la ménagère, comme nous avons pu le définir dans notre partie sur le stéréotype et le cliché. C'est la catégorie de public la plus propice à l'identification vis-à-vis des personnages, et sa perspective sociale en fait une catégorie privilégiée des femmes, dont l'identification à un personnage féminin apparaît comme étant plus naturelle que pour un homme.

- Le public 'reculé' qui se focalise sur le non-diégétique: Si les téléspectateurs appartenant à cette catégorie du public parviennent à donner leur opinion sur les personnages, et généralement à en désigner un comme étant leur favori, ce n'est en

rien en ce basant sur un rapport affectif entretenu avec le personnage en question, ni en considérant l'aspect réaliste de la série. Là encore, le rapport entretenu avec le non-diégétique ne peut pas être considéré comme étant toujours conscient ; pourtant, il est continuellement présent. Ainsi, la mise en avant de l'attitude agaçante d'un personnage à l'écran est parfois expliquée par le téléspectateur par le blocage constant de l'évolution du personnage. C'est donc l'aspect répétitif du scénario, tendant vers le commercial, qui énerve le public.

L'autre exemple, où le recul est plus frappant, est celui où le téléspectateur explique son choix de personnage préféré en se basant sur l'actrice qui l'interprète. Ici, le téléspectateur est conscient que son opinion dépasse la série, et les critères socio-réalistes de cette dernière n'entrent pas en ligne de compte.

Il n'existe donc pas un moule unique lorsque l'on parle de publics de télévision. Pour s'en rendre compte, il suffit simplement de confronter les téléspectateurs à des questions qu'ils ne se posent pas naturellement. Certes, nous avons déjà constaté que cette manière de mesurer les opinions des téléspectateurs est une pratique qui force, d'une certaine manière, la réflexion du public. Mais c'est aussi la seule façon de déterminer les différences de réaction pouvant se trouver au sein d'une même communauté rassemblée autour d'un même programme. A ce titre, cette étude a permis certains rapprochements idéologiques des membres à l'intérieur même de la communauté Séries Sub, rapprochements qui n'avaient pas été réalisés auparavant par manque d'intérêt pour les questions posées, ou tout simplement par manque de sollicitation.

Cette division du public en trois catégories reste néanmoins une ébauche, uniquement adaptée, dans cette forme, à notre seule étude. Il serait sans doute intéressant de réitérer l'expérience avec une autre série, en posant des questions similaires, de manière à déterminer si ces trois définitions pourraient s'adapter correctement à un autre contexte que celui de la représentation de la femme au foyer.

Conclusion

Après avoir exploré les héroïnes et leur quotidien dans *Desperate Housewives* sous un angle narratologique, puis sociologique, et enfin, étudié la façon dont les spectateurs reçoivent ces représentations, force est de constater que la série n'apparaît plus à nos yeux comme une simple comédie légère que l'on regarde en soirée pour se détendre. Néanmoins, nous l'avions déjà envisagé dès notre introduction : le succès de la série cachait nécessairement quelque chose de plus profond que la routine du quotidien révélée aux téléspectateurs.

Dans *Desperate Housewives*, rien n'est gratuit. Les apparences se paient au prix fort, et ce dès le début du pilote. Une femme au foyer se suicide, et l'aventure – ou plutôt les mésaventures – commencent pour son entourage. Mais cet évènement n'est qu'un prétexte pour présenter des faits qui existaient déjà bien avant : le suicide d'une ménagère en apparence sans histoire sert de véritable problématique à la série pour introduire son aspect critique.

Ainsi donc, la première partie de notre travail nous aura révélé que la construction de la diégèse, et en particulier des personnages et des liens qu'ils entretiennent, n'a absolument rien d'anodin. Les axes d'attribution et de différenciation tels que les définit André Gardies jouent un rôle prépondérant et essentiel dans le tissage des liens entre les héroïnes. Et que l'on parle par la suite de narratologie, de sociologie ou de mythologique, ces liens reviennent sans arrêt et renforcent les valeurs mises en avant durant toute la saison : ainsi, le rapprochement des héroïnes malgré leurs différences s'opposent à l'éloignement des personnages masculins, mis à l'écart des enjeux ménagers de part leur statisme et leur incompréhension, dont le sous-entendu machiste n'est plus à prouver. Les femmes font tout, alors que les hommes ne font rien, ou si peu, se contentant même parfois d'un statut d'homme-objet peu enclin à une évolution positive, opposant la démarche féministe de la femme au patriarcat masculin. La femme est une combattante, une guerrière du quotidien qui protège son territoire, souvent d'autres femmes (lorsqu'elles sont Opposantes) ou souvent, grâce à l'aide d'autres femmes (lorsque ces dernières sont des Adjuvantes). Un statut minimisé par l'homme travailleur, garant des

repas, chasseur, qui s'octroie la tâche la plus prestigieuse peut-être, mais bien loin cependant d'être la plus compliquée à mener à bien.

La seconde partie de notre étude, plus sociale, nous a permis de découvrir les rouages de la construction mythologique de la « nouvelle image » de la femme au foyer véhiculée par la série, et nous a, par la même occasion, permis de mesurer la dimension sociale de la série, et par là même, son aspect critique. La vie de nos voisins n'est pas aussi simple que ce qu'ils veulent montrer, ou plutôt ce qu'ils veulent nous faire croire. Dès le départ, dès cette mort inopinée qui retourne tout le voisinage de Wisteria Lane, les bases de la série sont placées et par la même occasion, le mythe de la ménagère tel qu'il avait été élaboré à la fin des années cinquante et dans le courant des années soixante vole en éclats au bout d'à peine cinq minutes. Par une construction et un emboîtement intelligent d'une intrigue principale qui « casse » petit à petit les « bases » de la représentation conventionnelle de la femme au foyer avec des intrigues secondaires qui dévoilent l'intimité des quatre héroïnes de la série qui, de leur coté, reconstruisent un nouveau mythe de la ménagère, *Desperate Housewives* dévoile ses revendications : d'une part, il n'y a pas *une* femme au foyer, mais *des* femmes au foyer. Les différences généralement très marquées qui existent entre ces quatre femmes ne les empêchent pas d'appartenir au même groupe social, au même stéréotype : ce lien social les unit malgré leurs différences, et leur permet de vivre des situations en interaction les unes avec les autres, ou bien leur permet de s'opposer d'en certain cas, permettant aux personnages de gagner progressivement en épaisseur, et donc de les rendre plus intéressants pour le public. D'autre part, casser le mythe pour mieux le reconstruire sous-entend une prise de conscience de la part des scénaristes du fait que la femme au foyer 'cathodique', si l'on peut dire les choses ainsi, avait besoin d'une actualisation. Dès lors, l'aspect critique ne peut pas être écarté. Nous l'avons vu en étudiant le caractère féministe de la série : Marc Cherry, son créateur, est foncièrement du coté des femmes. Il regarde le monde à travers leurs yeux. Cette constatation s'avère utile pour aiguiller le sens de la critique au sein de *Desperate Housewives*, qui, malgré des ménagères poussives (Gabrielle et son argent, Bree et son ménage, etc.) attaque bien plus l'entourage de ces femmes qu'elles-mêmes.

Dès lors, l'évidence apparaît : difficile de critiquer les actes d'une personne qui ne fait rien, d'où un rabattement, parfois sadique, sur le personnage de la femme au foyer,

responsable de tout, et donc du meilleur comme du pire. C'est justement là que se situe la subtilité de l'aspect critique de la série, qui montre des femmes en pleine débâcle dans un milieu qui ne cherche pas à les comprendre, poussant même parfois le vice jusqu'à les enfoncer un peu plus dans les problèmes. A ce titre, la première saison de *Desperate Housewives* peut être considérée comme particulièrement critique et acide, de part la mise en scène de situations cocasses, complexes et parfois humiliantes pour des femmes qui font de leur mieux sans toujours parvenir au résultat souhaité.

De ce fait, le public voit en la série un défouloir, provoquant un plaisir parfois sadique vis-à-vis des ménagères, mais il développe aussi – en particulier le public féminin – une compassion certaine envers une ou plusieurs héroïnes non épaulées et incomprises. C'est l'un des aspects révélés par la troisième et dernière partie de ce mémoire, qui en apprend beaucoup sur la façon dont le public francophone perçoit la série et ses héroïnes : bien que fictionnelles, il apparaît lorsqu'on interroge le public que ces femmes sont appréciées ou non selon le rapport qu'elles entretiennent avec la réalité du téléspectateur ou de la téléspectatrice. Ceci peut sans doute s'expliquer par la façon dont la série s'approprie des vérités ménagères, à majeure partie symboliques, et les glisse dans les intrigues intimes des personnages : c'est ce que nous avons vu en mettant en relation les enquêtes du sociologue Jean-Claude Kaufmann avec les situations vécues par les héroïnes. Le rapport entre la forte présence d'une attitude ménagère crédible dans la vie du personnage influence clairement l'intérêt porté par le public au personnage en question : c'est pourquoi une grande partie des votants au sondage du 'personnage préféré' on choisit Bree Van de Kamp ou Lynette Scavo, sans doute les deux femmes les plus impliquées dans leurs tâches ménagères quotidiennes.

Dès lors, il ne faut pas sous-estimer l'importance de la crédibilité de la série dans les raisons de son succès. Ce n'est certes pas le seul critère à prendre en compte : la multiplicité des genres télévisuels abordés (vaudeville, *comedy*, investigation policière, *drama*), l'humour omniprésent dans la série, le suspense, le mélange d'une intrigue faisant office de fil conducteur et de petites histoires individuelles (dont les rôles, comme nous avons pu le voir, sont multiples) et bien entendu le casting lui-même – nous avons d'ailleurs pu constater que les actrices étaient parfois un critère important dans le choix de vote des téléspectateurs – sont autant d'aspects à considérer pour expliquer le succès

considérable de la série, et autant de critères permettant de diviser les téléspectateurs dans différentes catégories de publics.

Par conséquent, l'étude menée ici nous a permis de démontrer que des aspects critiques et réalistes étaient bels et bien présents, voire même fortement présents, en filigrane dans la série, et que de ces critères découlaient l'empathie des téléspectateurs pour les héroïnes de la diégèse. La démarche que nous avons utilisée pour soutenir nos propos a aussi permis de démontrer que l'usage de théories relativement anciennes, ou bien de travaux réalisés sur des bases strictement cinématographiques ou littéraires pouvaient s'appliquer à l'analyse d'une série télévisée. L'utilisation d'ouvrages à caractère purement sociologique – à savoir les études de J-C. Kaufmann – a aussi donné des résultats étonnants quant à l'analyse de la représentation sociale des tâches ménagères dans la série. La combinaison de théories venant de domaines différents aura donc été un critère déterminant dans la poursuite de cette étude : outre les découvertes faites sur la série elle-même, cette étude prouve aussi que la pluridisciplinarité permet d'aller plus loin dans la réflexion, et qu'explorer des pistes différentes n'est pas un gage de confusion au final.

Cependant, notre étude, tout comme la série elle-même, possède aussi ses limites. Inscrire notre analyse uniquement dans la première saison de *Desperate Housewives* s'est avéré judicieux dans un sens, puisqu'elle place tout le contexte de l'intrigue, les bases des personnages, l'aspect critique et sociologique. C'est aussi, sans nul doute, la matière la plus propice à une analyse narratologique comme celle que nous avons tenté de mener ici.
Mais se concentrer sur la seule première saison de la série apparaît aussi comme restrictif car, alors que la troisième saison s'achève aux Etats-Unis, beaucoup de choses ont changé dans la construction des intrigues, et ce, que l'on aborde le fil conducteur de la saison ou bien les multiples intrigues secondaires qui rythment les épisodes.
Cette perspective semble évidente lorsque l'on se concentre sur les témoignages laissés par les membres de la communauté de *Séries Sub*, adeptes du téléchargement de séries par Internet : les saisons deux et trois sont considérées comme étant bien plus « commerciales » que la première, sombrant dans une répétition qui ne séduit plus le téléspectateur, perdant ainsi petit à petit leur impact critique, et leur intérêt tout court. Le public n'est pas dupe, et nous non plus : notre étude aurait nécessairement été différente si

nous avions traité la série dans sa globalité. Chose impossible à faire, en vérité : d'une part parce que la troisième saison s'est vue intégralement diffusée aux Etats-Unis durant la rédaction de ce mémoire, et d'autre part, parce que la série a récemment été reconduite non pas pour une, mais pour quatre saisons supplémentaires, s'offrant ainsi la quasi-certitude d'une diffusion annuelle sur la chaîne ABC jusqu'en 2011. A la lumière de ce que nous avons pu déduire de notre étude, en particulier sur l'aspect répétitif de la série et au travers des réactions du public francophone, ce choix peut apparaître comme étant discutable. Mais ceci est une toute autre histoire : une étude d'une telle ampleur – analyser la série et non une seule saison – nécessiterait un recul impossible à prendre dans la mesure où la série n'est pas terminée. Malgré tout, une étude de la série dans sa continuité serait sans doute pertinente et révélatrice d'une évolution de sa « politique narrative » et de sa « politique critique », au fil des saisons, des succès et des baisses d'audience. Mais un tel travail ne pourrait se faire concrètement qu'après l'arrêt de la série.

De plus, notre étude s'est principalement focalisée sur la femme au foyer dans *Desperate Housewives*, et non sur *Desperate Housewives* elle-même. Certes, pour mener notre analyse à bien, nous avons dû explorer certains aspects de la série telle que sa construction narrative ou encore la valeur de sa voix-off. Au final, si certaines idées abordées dans ce mémoire peuvent s'appliquer pour d'autres séries télévisées (je pense notamment au schéma actanciel de Greimas que nous avons remanié dans notre partie consacrée à l'aspect narratologique de la série), l'analyse sociologique effectuée reste relativement restreinte au cadre de la série. L'une des premières originalités de *Desperate Housewives* est, bien évidemment, de mettre en scène des femmes au foyer. De ce fait, la concentration de notre étude sur cet aspect de la série en limite les possibilités de transposition de notre démarche à une autre série, à moins que cette dernière ne possède des critères sensiblement proches.

Néanmoins, le champ exploré dans nos recherches – à savoir le seul axe de l'étude de la ménagère au sein de la série – est loin d'être fermé, et plusieurs pistes apparaissent finalement sous forme d'ébauche seulement, compte tenu de la richesse de la série. On pourrait imaginer, à titre d'exemple, exploiter davantage l'aspect mythologique de la ménagère, non pas uniquement dans *Desperate Housewives*, mais plutôt en retraçant un historique télévisuel de sa représentation, des années 60 (*Ma sorcière bien-aimée*) à nos

jours. Une telle perspective permettrait sans doute d'établir de façon plus vaste la destruction/reconstruction d'un stéréotype qui, s'il n'arrête pas d'évoluer socialement, conserve encore de nombreux mystère au niveau de sa représentation.

En définitive, en nous concentrant sur la représentation de la femme au foyer américaine telle qu'elle apparaît dans *Desperate Housewives*, nous avons acquis la certitude qu'il vaut mieux employer un terme pluriel lorsque l'on parle de cette catégorie de femmes. Rien que sur la représentation de la diversité au sein de l'univers ménager, la série apparaît comme une représentation moderne de la société, qui ne reste pas figée dans le carcan des clichés des années 60. Malgré ses éléments et situations loufoques, malgré sa voix-off hors normes, la série s'ancre dans une certaine réalité et dans une démarche critique qui interpelle, et pousse les téléspectateurs à réfléchir. *Desperate Housewives* ne donne pas tout d'emblée au public : ce dernier doit faire la démarche pour en saisir le sens, caché pour les uns, évident pour les autres. En ça aussi, ce *drama* à succès s'inscrit dans la lignée des séries lancées au début du 21ième siècle, qui ne sont plus là uniquement pour divertir, mais pour évoquer le quotidien d'un point de vue sociologique, caustique, voire même cynique : on s'émeut, s'indigne, s'amuse de ce que l'on voit à l'écran ; mais en vérité, c'est le spectacle de la vie mis en scène qui se déroule sous nos yeux. Il suffit simplement de les ouvrir en grand pour le comprendre.

Bibliographie

Narratologie

Ouvrages

CHATEAUVERT Jean, *Des Mots à l'image, la voix over au cinéma*, Nuit Blanche Editeur, Québec, 1996, 244 p.

DUCROT Oswald, *Le Dire et le dit*, Les Editions de Minuit, Paris, 1984, 237 p.

GARDIES André, *Le récit filmique*, Hachette, Paris, 1993, 155p.

GENETTE Gérard, *Figure III*, Editions du Seuil, Paris, 1972, 286 p.

GREIMAS Algirdas Julien, *Sémantique Structurale*, Larousse, Paris, 1966, 262 p.

MOINE Raphaëlle, *Les genres du cinéma*, Armand Colin, Paris, 2005, 190 p.

Article

BREMOND Claude, « La logique des possibles narratifs », in *L'analyse structurale du récit*, Editions du Seuil, Paris, 1981, p. 66-82.

Sémiologie

Ouvrage

BARTHES Roland, *Mythologies*, Editions du Seuil, Paris, 1957, 233 p.

Sociologie

Ouvrages

AMOSSY Ruth, HERSCHBERG PIERROT Anne, *Stéréotypes et Clichés*, Armand Colin, Paris, 2005, 128 p.

KAUFMANN Jean-Claude, *Le cœur à l'ouvrage*, Nathan, Paris, 1997, 330 p.

KAUFMAN Jean-Claude, *Casseroles, amour et crises, ce que cuisiner veut dire*, Hachette, Paris, 2005, 342 p.

MARGAIN Cécile, La *femme au foyer est-elle l'avenir du féminisme ?*, Numéro 1, Paris, 2007, 168 p.

Théories de la réception

Articles

DAYAN Daniel, « Le double corps du spectateur », in *Accusé de réception, Le téléspectateur construit par les sciences sociales*, Paris, L'Harmattan, Champs Visuels, 1998, p. 186.

ECO Umberto, «Innovation et Répétition : Entre esthétique moderne et post-moderne», in *Réseaux* n°68, novembre – décembre 1994, p.11-26.

LEENHARDT Jacques, « Théorie de la communication et théorie de la réception », in *Réseaux* n°68, novembre – décembre 1994, p. 41-48.

LIEBES Tamar, KATZ Elihu, « Six interprétations de la série *Dallas* », in *Hermès 11-12*, CNRS Editions, 1993, p. 125-144.

SCHRODER Kim Christian, « Qualité culturelle : la poursuite d'un fantôme ?», in *Hermès 11-12*, CNRS Editions, 1993, p. 95-110.

A propos de la série

COLLECTIF, *Desperate Housewives, derrière les portes closes*, Fleuve Noir, Paris, 2006, 190 p.

Webographie

Sociologie & Féminisme

ECHENE Agnès, « Quelle alternative au patriarcat ? », in *Sisyphe*, Septembre 2004, http://sisyphe.org/article.php3?id_article=1324.

SELLIER Geneviève, « Gender Studies et études filmiques », in *Les mots sont importants*, Septembre 2005, http://lmsi.net/spip.php?article463.

ST-AMOUR Johanne, « Les revendications des femmes feraient de l'ombre aux problèmes des hommes », in *Sisyphe*, mars 2005, http://sisyphe.org/article.php3?id_article=161

Annexes

Guide des épisodes de la première saison

Episode 1 : Quatre voisines et un enterrement

Mary Alice Young, une femme au foyer visiblement sans histoire, se suicide à son domicile de la banlieue tranquille de Wisteria Lane. Pour ses quatre amies, Bree Van de Kamp, Susan Mayer, Lynette Scavo et Gabrielle Solis, son geste est totalement incompréhensible, mais les pousse à une remise en question de leur existence en tant que ménagères. Rex Van de Kamp annonce à sa femme Bree qu'il désire divorcer. Lynette a du mal à gérer ses quatre enfants, surtout sans le soutien de son mari, toujours absent. Gabrielle trompe son époux Carlos avec le jardinier. Convaincue que la volage Edie Britt a un rendez-vous avec le séduisant plombier Mike Delfino, Susan se rend chez sa rivale pour l'espionner et met accidentellement le feu à sa maison.

Episode 2 : Un chien dans un jeu de filles

Pour sauver leur couple du divorce, Bree et son mari Rex commencent une thérapie conjugale auprès du docteur Goldfine. Lynette tente d'être plus sévère avec ses enfants, mais chaque tentative se retourne contre elle. Lasse que Carlos tente d'acheter son affection avec des cadeaux, Gabrielle essaie de lui faire comprendre qu'elle ne se satisfait plus d'un bonheur matériel, mais sa tentative tombe à l'eau lorsque Carlos lui achète une voiture pour se faire pardonner. En tentant une manœuvre désespérée pour séduire Mike, Susan envoie le chien de ce dernier chez le vétérinaire, provoquant la colère du plombier. Dans le même temps, Susan est soupçonnée par Martha Huber, voisine très curieuse, d'être impliquée dans l'incendie de la maison d'Edie.

Episode 3 : Les copines d'abord

Susan, Lynette, Gabrielle et Bree décident d'organiser un repas en l'honneur de Mary Alice. Mais la soirée tourne au vinaigre lorsque après une dispute, Rex quitte le domicile conjugal, laissant Bree seule avec tous les invités. Après avoir été aperçue en compagnie de son amant par une fillette du voisinage, Gabrielle tente d'acheter son silence en lui offrant des jouets. De son coté, Lynette tente de montrer à Tom que la vie de mère au foyer est loin d'être aussi facile qu'il l'imagine. Quant à Susan, elle doit gérer les rapports conflictuels qu'elle entretient avec Carl, son ex-mari.

Episode 4 : Le blues de la businesswoman

Lynette hésite à donner des médicaments contre l'hyperactivité à ses trois garçons turbulents. Bree, seule à la maison après le départ de Rex, a beaucoup de mal à gérer ses enfants, et surtout son fils Andrew. Carlos soupçonne Gabrielle de le tromper avec le réparateur du câble. Après l'avoir frappé, il se rend compte que ce dernier est gay. Carlos est alors recherché par la police pour crime homophobe. Susan, de son coté, est victime de chantage de la part de Mme Huber, qui possède une preuve de son implication dans l'incendie de la maison d'Edie. Susan entreprend donc d'aller récupérer cette preuve chez la maître chanteuse avec l'aide de sa fille Julie.

Episode 5 : Une chanson douce que me chantait ma belle-maman

Susan et Julie découvrent que quelqu'un s'est introduit chez leur voisine, et a laissé un tournevis sur les lieux du crime. Susan remet l'indice à un policier qui lui propose de sortir avec lui, ce qu'elle accepte. Ce qu'elle ne sait pas, c'est que le tournevis appartient à Mike. Bree tente de questionner Zach, le fils de Mary Alice, pour essayer de comprendre ce qui a pu la pousser au suicide. Lynette et Tom cherchent à inscrire leurs jumeaux dans une école privée très chère et très élitiste : ils sollicitent l'aide de Bree dont les enfants sont passés par là. Juanita Solis, la mère de Carlos, s'invite chez son fils au grand dam de Gabrielle. C'est en vérité Carlos qui l'a appelée à l'aide, persuadé que son épouse a une liaison.

Episode 6 : Mes fils, ma bataille

Susan apprend que Paul, le mari de Mary Alice, a fait interner leur fils. Elle décide de l'espionner. Lynette participe activement à l'organisation du spectacle donné dans la nouvelle école de ses fils, mais se retrouve en compétition avec d'autres mères de famille ; elle n'a pas d'autre choix que de se droguer pour maintenant la cadence. Gabrielle découvre que sa belle-mère est accro aux jeux, et se sert de cette faiblesse pour l'éloigner d'elle. Enfin, Bree comprend que le problème dominant dans son couple est sexuel, et tente de faire parler Rex au sujet de ce malaise. Mais ce dernier reste fermé.

Episode 7 : Ca plane pour elle

Désormais ensemble, Susan et Mike se préparent pour leur premier rendez-vous. Mais ce dernier tombe à l'eau lorsque Mike reçoit la visite d'une amie, ce qui rend Susan jalouse. Appuyée par Edie, elles décident de les suivre. Lynette est chargée par son mari Tom d'organiser un repas où sera convié le patron de ce dernier. Toujours sous l'emprise des médicaments, Lynette réussit son dîner avec brio et vol la vedette à son mari, qui se rend compte que quelque chose ne va pas. Rex campe sur sa décision et veut toujours divorcer de Bree. Juanita Solis surprend Gabrielle au lit avec John, et les prend en photo ; mais dans la rue, elle est renversée par Andrew, le fils de Bree et Rex.

Episode 8 : On n'ira pas tous au Paradis

Gabrielle culpabilise de l'état comateux de Juanita, et apprend que John a confessé leur liaison à un prêtre. Elle cherche alors à savoir ce que ce dernier sait véritablement. Pour protéger Andrew, Bree et Rex, font en sorte que la voiture de leur fils se fasse voler dans un quartier mal famé. Susan découvre que Mike trempe dans des affaires louches lorsqu'elle découvre des liasses de billets dans sa maison. Le plombier est furieux et met Susan dehors. De son coté, Lynette ressent des pulsions suicidaires et à de fortes hallucinations dues à la drogue. Elle fini par craquer dans les bras de Susan et de Bree.

Episode 9 : Vol au-dessus d'un nid de nounous

Consciente qu'elle ne peut plus maintenir seule la cadence, Lynette entreprend d'embaucher une nourrice pour ses enfants. Mais pas n'importe laquelle : elle veut la meilleure. Elle cherche donc à en débaucher une de chez ses employeurs actuels. Gabrielle, toujours pleine de remords, organise un défilé de mode caritatif chez elle. Durant l'évènement, Susan découvre sa liaison avec John, et se fait même accuser par la mère de ce dernier d'être sa maîtresse ! Gabrielle est donc contrainte d'avouer la vérité à la mère de John, qui lui promet des représailles. Mais dans le même temps, Carlos est arrêté par le FBI pour détournement de fonds. Bree découvre que son fils se drogue, et est bien décidée à lui faire payer, d'autant que ce dernier n'éprouve aucune culpabilité au sujet de l'accident. De son coté, Julie cache dans sa chambre Zach, qui lui fait des révélations sur la mort de sa mère. Quant à Martha Huber, elle est assassinée par Paul Young, après que ce dernier ait découvert qu'elle faisait chanter sa défunte femme.

Episode 10 : Une voisine nommée Désir

Alors qu'il trompe Bree avec une voisine, Rex a une attaque cardiaque. Pleine de rancœur et dégoûtée par son mari, Bree lui annonce son intention de ne rien lui laisser après leur divorce. Susan découvre que Julie cachait Zach chez elles, et les relations entre la mère et la fille ne sont pas au beau fixe. Depuis la prison, Carlos demande à Gabrielle de brûler des documents compromettant ; Gabrielle comprend alors que son mari est bel et bien coupable, quoi qu'il en dise, et décide de se venger en le laissant croupir en prison. Enfin, Lynette, jalouse de Claire la nounou, cherche à la rendre moins sympathique qu'elle aux yeux de ses enfants, et y parvient.

Episode 11 : Nous sommes deux sœurs cruelles

Felicia, la sœur de Martha, arrive à Wisteria Lane où est organisée une battue pour retrouver la disparue. Mike avoue à Susan qu'il est amoureux d'elle. Contrainte par ses problèmes financiers, Gabrielle reprend le mannequinat pour payer ses factures. Pour se venger de son mari convalescent, Bree sort avec George, le pharmacien de la famille. Tom surprend Claire toute nue alors qu'elle faisait la lessive ; tout émoustillé, Tom remonte immédiatement faire l'amour à sa femme. Mais Claire, honteuse, confesse l'incident à Lynette, qui comprend que son mari est attiré par la nounou. Elle décide donc de virer Claire. Enfin, le corps de Martha est retrouvé dans les bois, et Paul dissimule des preuves chez Mike pour le faire accuser.

Episode 12 : Il veut faire un bébé tout seul

Susan accompagne Edie pour aller disperser les cendres de Martha, et lui avoue que c'est elle qui a mis le feu à sa maison. Edie finit par lui pardonner, mais lui demande de l'introduire dans le groupe d'amies. Carlos, assigné a résidence, remplace les pilules contraceptives de Gabrielle par des placebos pour qu'elle tombe enceinte. En repoussant les avances de George, Bree le blesse d'une balle dans le pied. De son coté, Lynette fait passer son jeune fils pour un cancéreux de manière a assister à un cours de yoga.

Episode 13 : Mon beau-père, mon mari et moi

Susan surprend Julie et Zach en train de s'embrasser, et file voir Paul pour le mettre en garde au sujet de son fils. Bree accepte de donner une nouvelle chance à son mari de sauver leur couple, mais continue de sortir avec George, en amis seulement. Ce dernier, frustré, trafique les médicaments de Rex pour l'empêcher de guérir. Gabrielle reçoit la visite des parents de John, qui acceptent de ne pas la traîner en justice si elle parvient à convaincre leur fils d'aller à l'université. Lynette reçoit la visite de Rodney Scavo, le père de Tom, et découvre qu'il trompe sa femme durant ses déplacements. Outrée, Lynette met son beau-père dehors, et se dispute avec Tom qui ne semble pas particulièrement choqué par la situation. Lynette s'inquiète pour son couple.

Episode 14 : Y a pas de mal à se faire du mal

Durant une effraction, Mike reçoit une balle dans le ventre. Il n'annule pas son dîner de Saint Valentin avec Susan, mais s'effondre durant le repas après avoir perdu beaucoup de sang. Après s'être fait interroger par la police, Susan soupçonne Mike d'être l'assassin de Martha. Gabrielle se fait virer de son emploi de mannequin chez un vendeur de matelas, et se retrouve vendeuse en cosmétiques dans une boutique. De son coté, Lynette entretient une guerre puérile avec sa voisine d'en face, Karen McCLuskey, qui accuse – à raison – ses enfants de vol. Quant à Bree, elle découvre que Rex a des tendances sado-masochistes, et accepte de jouer le jeu.

Episode 15 : C'est ma première piscine-party

Les preuves étant accablantes, Mike se fait arrêter, à tort, pour le meurtre de Martha Huber. Susan, qui refuse d'y croire, découvre qu'il a déjà été en prison. Et si Mike est rapidement disculpé, Susan n'arrive plus à lui faire confiance. Bree découvre que sa fille Danielle a l'intention de coucher avec John, avec qui elle sort désormais. Tom se voit offrir une promotion qui l'éloignerait encore plus du domicile familial ; Lynette met alors tout en œuvre pour que le poste soit donné à quelqu'un d'autre. Enfin, Gabrielle subit le chantage de son nouveau jardinier, qui la menace de révéler sa liaison avec John à Carlos si elle refuse de coucher avec lui.

Episode 16 : La plus belle pour me faire coffrer

L'ancienne maîtresse de Rex, incarcérée pour prostitution, tente de négocier sa peine de prison en révélant le nom de ses clients. La liste est rapidement révélée, et les Van de Kamp sont montrés du doigt. La plomberie de la maison des Solis part en morceaux, et le couple, qui n'a pas les moyens de faire réparer, a toutes les difficultés du monde à surmonter le problème. Après une soirée bien arrosée, Susan et Edie rentrent chez Paul Young par effraction. Les enfants de Lynette sont faussement accusés d'avoir apporter des poux à l'école, et d'avoir contaminé les autres enfants. Bree offre de l'argent à Gabrielle, qui finit par accepter l'aide de son amie.

Episode 17 : Il suffira d'un signe

Juanita décède à l'hôpital suite à une erreur médicale. Soulagée que sa belle-mère ait emporté son secret dans sa tombe, Gabrielle se voit, en plus, proposer par le directeur de l'hôpital un gros chèque pour éviter les poursuites judiciaires. La jeune femme accepte, et n'en parle pas à son mari, bien décidée à encaisser l'argent après le retour en prison de ce dernier. Mike tente d'expliquer sa situation à Susan dans une lettre, mais elle la lui rend sans la lire. Totalement dépassés par la violence d'Andrew, Rex et Bree l'envoient dans un camp de redressement. Enfin, Lynette fait la connaissance d'une mère de famille sourde à l'école de ses fils. Alors que l'entente est cordiale, Lynette s'immisce dans les problèmes conjugaux du couple d'amis et pousse le mari à demander le divorce. Son épouse malentendante, furieuse, accuse Lynette d'en être responsable, et cette dernière culpabilise.

Episode 18 : Les grands malheurs de Sophie

Sophie, la mère de Susan, débarque à l'improviste chez sa fille après s'être disputée avec son fiancé. Carlos découvre que Gabrielle lui a caché l'argent de l'hôpital, et la force à signer un contrat postnuptial pour s'assurer qu'elle sera encore là à sa sortie de prison. Pour se venger de la violence de son mari, la jeune femme retourne dans les bras de John. Alors qu'elle garde les enfants de Lynette, Bree se permet de mettre une fessée à l'un d'eux, ce qui met leur mère dans une colère sans précédent à l'égard de Bree. Cette dernière et Rex découvrent par ailleurs qu'Andrew est homosexuel en allant le voir au camp de redressement. La nouvelle fait l'effet d'une bombe, mais Bree est décidée à retirer son fils de l'établissement pour le ramener à la maison.

Episode 19 : Une voisine qui vous veut du bien

Lynette aide Karen McCluskey alors qu'elle a un malaise devant sa porte. Cette dernière, convaincue que sa voisine lui a sauvé la vie, devient envahissante. D'abord agacée, Lynette comprend que sa voisine souffre de solitude. Sophie se montre elle aussi très oppressante à l'égard de Susan, qui a des difficultés à se remettre de son histoire avec Mike. Bree invite un prêtre à venir dîner pour tenter de remettre Andrew dans le droit chemin ; ce dernier, lorsqu'il découvre à quel point ses tendances sexuelles perturbent sa mère, décide d'en jouer pour la faire souffrir. Privée d'argent, Gabrielle se laisse convaincre par John de lui emprunter sa carte bancaire pour faire des achats. Mais la jeune femme, habituée à dépenser sans limite, vide rapidement le compte bancaire de son jeune amant. Elle convainc alors Carlos de déchirer le contrat, sans quoi elle fera plus jamais l'amour avec lui. Enfin, Mike approche, sans le savoir, de la résolution de toute l'affaire Mary Alice, et bien plus encore.

Episode 20 : Mon mari à tout prix

Gabrielle découvre qu'elle est enceinte par la faute de Carlos, qui s'apprête quant à lui à retourner en prison après son procès. Le problème, c'est qu'elle ne sait pas qui est le père. Lynette fait une crise de jalousie à Tom lorsqu'elle apprend qu'il travaille avec son ex-petite amie. Rex demande à George de s'éloigner de sa femme, mais le pharmacien continue de trafiquer les médicaments de Rex, dont l'état de santé se dégrade de plus en plus. La cuisine de Susan explose à la suite d'une fuite de gaz. Susan soupçonne Paul Young d'être responsable de cet acte, à valeur d'avertissement. Elle comprend alors qu'elle est proche de découvrir la vérité.

Episode 21 : Deux hommes et couffin

Saturée d'avoir sa mère à la maison, Susan décide de la pousser à se réconcilier avec son fiancé Morty. Pour redonner du souffle à son couple, Lynette organise un jeu de rôles sexuel pour Tom, et se déguise en soubrette. Malheureusement, rien ne se passe comme prévu, et Tom rentre à la maison avec un collègue qui surprend Lynette en petite tenue. Gabrielle avoue à John qu'il est peut-être le père de l'enfant, et ce dernier est prêt à tout pour assumer ses responsabilités. Kendra, l'amie de Mike, explique tout à Susan qui comprend que son ex-petit ami n'est pas quelqu'un de mauvais. Enfin, Edie aperçoit George et Bree en train de dîner au restaurant. Honteuse, Bree rompt toute relation avec le pharmacien, mais celui-ci est loin d'être d'accord.

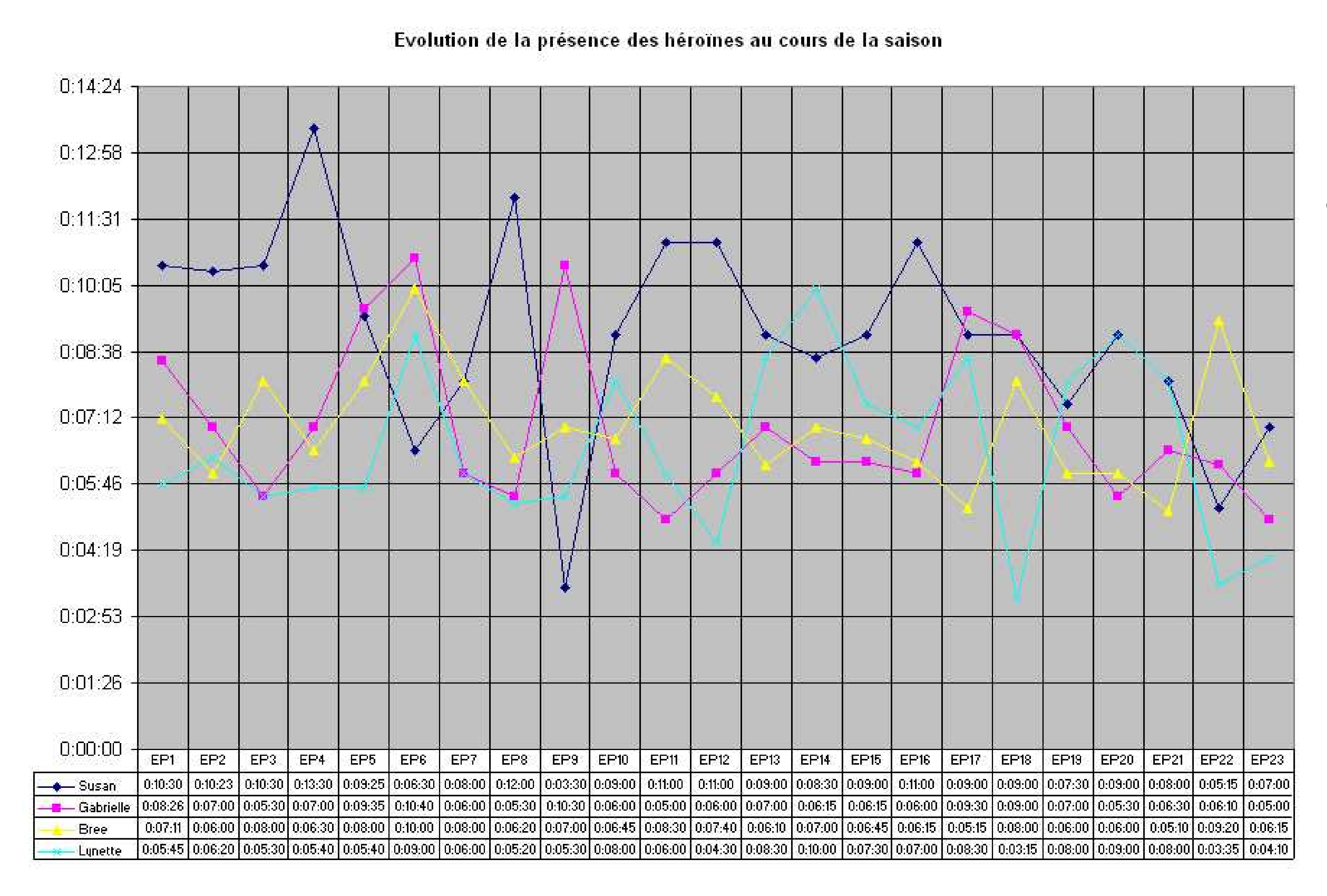
Episode 22 : Quatre voisines et un autre enterrement (1)

George tente d'éloigner Bree de Rex, et y parvient presque. Toujours convaincu que Gabrielle à une liaison, Carlos la suit, et la découvre en train de parler avec Justin, le colocataire de John. Carlos passe le jeune homme à tabac, mais ce dernier se révèle être gay lui aussi. Carlos est alors arrêté pour deux crimes homophobes. Lynette pousse l'ex-petite amie de Tom à accepter une promotion pour l'éloigner de son époux. Promotion qui était en réalité destinée à Tom lui-même. Lorsque ce dernier découvre la vérité, il démissionne, mais ne dit rien à Lynette. Mike et Susan décident de vivre ensemble. Mais avant, Mike a des choses à régler : il kidnappe Paul Young avec l'intention de l'assassiner.

Episode 23 : Quatre voisines et un autre enterrement (2)

Après une violente dispute avec Bree, Rex a une nouvelle attaque. Les médecins découvrent qu'il a été empoisonné, et Rex pense immédiatement à une vengeance de Bree. Il lui écrit une lettre où il inscrit « Bree, je te comprends et je te pardonne », puis il décède quelques heures plus tard, sans connaître la vérité. En apprenant la nouvelle, Bree s'effondre en larmes, seule chez elle. John se rend au procès de Carlos, et lui avoue dans le creux de l'oreille qu'il est l'amant de Gabrielle. Carlos rentre dans une rage folle en plein milieu de l'audience, et est envoyé en prison. Alors qu'il est sur le point de tuer Paul, Mike apprend toute la vérité et décide de l'épargner. De son coté, Tom annonce à Lynette sa décision de devenir père au foyer : se sera donc à elle de retrouver un emploi, et de faire vivre leur famille. Enfin, alors qu'elle attend le retour de Mike (dont elle ignorait les intentions), Susan est prise en otage par Zach, qui désire tuer Mike, pour venger son père.

Evolution de la présence des héroïnes au cours de la saison



	EP1	EP2	EP3	EP4	EP5	EP6	EP7	EP8	EP9	EP10	EP11	EP12
Susan	0:10:30	0:10:23	0:10:30	0:13:30	0:09:25	0:06:30	0:08:00	0:12:00	0:03:30	0:09:00	0:11:00	0:11:00
Gabrielle	0:08:26	0:07:00	0:05:30	0:07:00	0:09:35	0:10:40	0:06:00	0:05:30	0:10:30	0:06:00	0:05:00	0:06:00
Bree	0:07:11	0:06:00	0:08:00	0:06:30	0:08:00	0:10:00	0:08:00	0:06:20	0:07:00	0:06:45	0:08:30	0:07:40
Lynette	0:05:45	0:06:20	0:05:30	0:05:40	0:05:40	0:09:00	0:06:00	0:05:20	0:05:30	0:08:00	0:06:00	0:04:30

	EP13	EP14	EP15	EP16	EP17	EP18	EP19	EP20	EP21	EP22	EP23
Susan	0:09:00	0:08:30	0:09:00	0:11:00	0:09:00	0:09:00	0:07:30	0:09:00	0:08:00	0:05:15	0:07:00
Gabrielle	0:07:00	0:06:15	0:06:15	0:06:00	0:09:30	0:09:00	0:07:00	0:05:30	0:06:30	0:06:10	0:05:00
Bree	0:06:10	0:07:00	0:06:45	0:06:15	0:05:15	0:08:00	0:06:00	0:06:00	0:05:10	0:09:20	0:06:15
Lynette	0:08:30	0:10:00	0:07:30	0:07:00	0:08:30	0:03:15	0:08:00	0:09:00	0:08:00	0:03:35	0:04:10